Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Münchner Jahrbuch

der

Bildenden Kunst

1926

Digitized by Google

THE PENNSYLVANIA STATE
UNIVERSITY LIBRARIES

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DEN DIREKTOREN
DER STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN

NEUE FOLGE BAND III 1926

OFFIZIELLES ORGAN DER MÜNCHENER
KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN
GESELLSCHAFT

MÜNCHEN
IM VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY

Digitized by Google

Für das Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst bestimmte Manuskripte sind ausschließlich an die Redaktion, zu Händen eines der beiden Redakteure, Herren Prof. Dr. Rudolf Berliner u. Prof. Dr. Gg. Lill, München, Bayer. Nationalmuseum, Prinzregentenstraße 3, zu senden.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Baldaß, Ludwig. Der Stilwandel im Werke Hans Baldungs. Mit 1 Lichtdrucktafel und 22 Abbildungen 6

Baumeister, Engelbert. Eine Zeichnung Grünewalds. Mit 1 Lichtdrucktafel und 1 Abbildung 269

Berliner, Rudolf. Herkules und Antäus von Peter Vischer d. Ä. Mit 15 Abbildungen 75

Diepolder, Hans. Ein Grabrelief aus Neapel in der Münchner Glyptothek. Mit 1 Tafel und 8 Abbildungen 259

Feuchtmayr, Karl. Georg Petel. Mit 21 Abbildungen 89

Hartig, Otto. Münchner Künstler und Kunstsachen I 273

Herrmann, Wolfgang. Zur Bau- und Künstlergeschichte von Kloster Weingarten. Mit 7 Abbildungen 232

Kreisel, Heinrich. Die Entwicklungsgeschichte des Veitshöchheimer Hofgartens. Mit 11 Abbildungen 45

Mayer, August L. Zum malerischen Werk Goyas. Mit 1 Lichtdrucktafel und 4 Abbildungen 137

Peltzer, R. A. Nicolas Neufchatel und seine Nürnberger Bildnisse. Mit 33 Abbildungen 187

Ploner, Theodor. Franz Xaver Nissl, Ein tirolischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Mit 8 Abbildungen 143

Rupé, Hans. Ein Holzschnitt Hans Holbeins des Älteren. Mit 1 Abbildung . . . 1

Sieveking, Johannes. Bronzegefäß der Sammlung James Loeb. Mit 2 Abbildungen und 2 Gravüren 131

Volkmann, Ludwig. Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker. Mit 7 Abbildungen 157

Berichte

Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München 1925 123

Bayerisches Nationalmuseum 1920—1923. Mit 19 Abbildungen 254, 371

Digitized by Google

Digitized by Google

EIN HOLZSCHNITT HANS HOLBEINS DES ÄLTEREN[1]

Von HANS RUPÉ

Das Baseler Kupferstichkabinett bewahrt als interessantes Unikum einen großen Holzschnitt mit der Darstellung einer Schutzmantelmadonna, den Röttinger[2]) als erster erwähnt und Hans Burgkmair d. Ä. zugeschrieben hat. Als ich vor Jahren das Blatt zu Gesicht bekam, schien mir jedoch ein anderer Geist, eine andere Persönlichkeit daraus zu sprechen, und ich glaubte mit Bestimmtheit die Stilweise und Handschrift Hans Holbeins, des Vaters, zu erkennen.[3])

Der in der Wiedergabe verkleinerte Holzschnitt mißt 297:149 mm und ist ein klarer, früher Druck, dessen Erhaltungszustand nur durch einige braune Flecke, insbesondere einen großen Stockfleck um Kopf und Oberkörper der Maria und des Kindes, beeinträchtigt wird. Wasserzeichen: Tiara oder hohe Krone (Höhe 117 mm), ähnlich, doch nicht ganz entsprechend Briquet 4891; Provenienz: Sammlung des Remigius Fäsch.

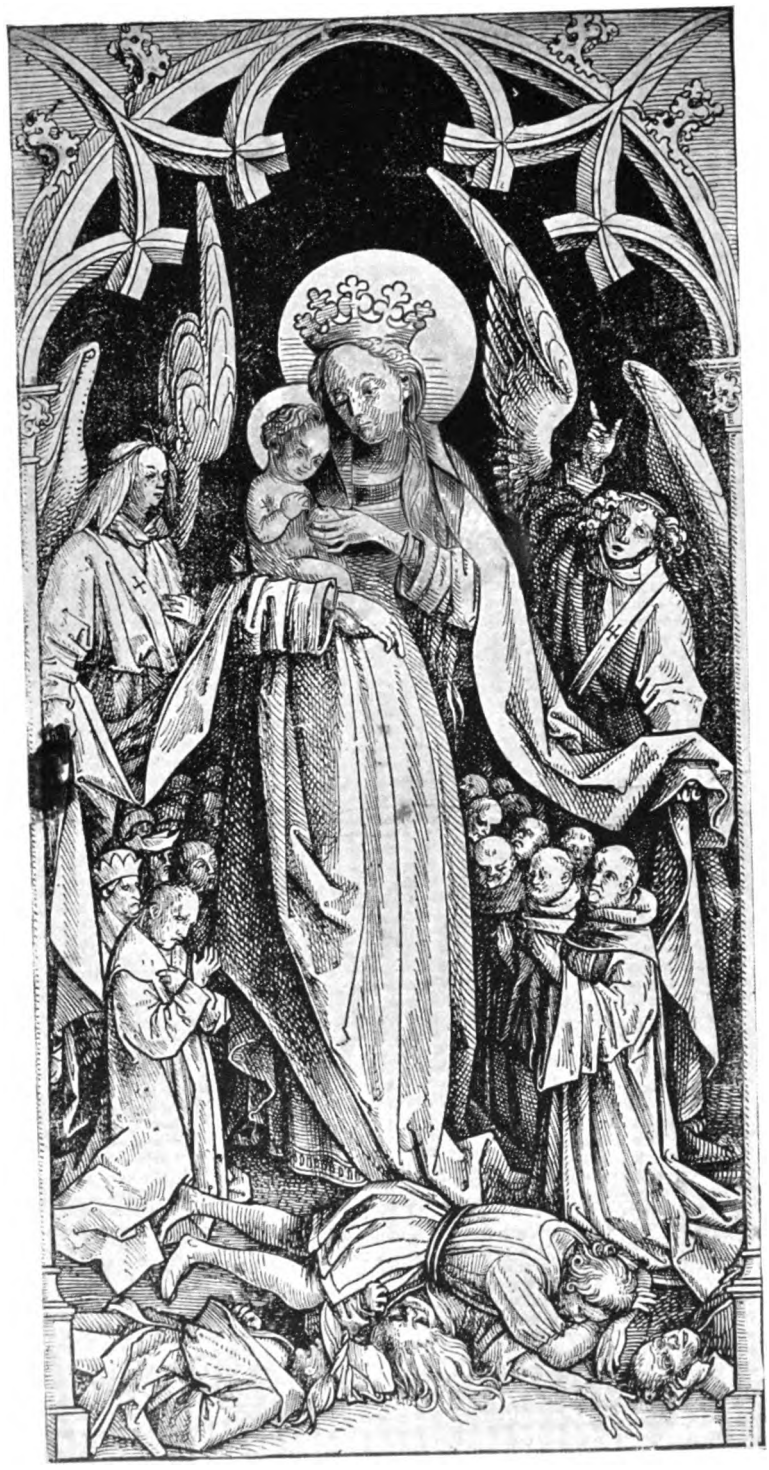
Unter einem mit einfachem Maßwerk gezierten Rundbogen steht die jungfräuliche Mutter, das Kind im Arme, durch Krone und Nimbus als Himmelskönigin gekennzeichnet. Zwei Engel schlagen den Schutzmantel zurück, unter dessen Falten die versammelten Bittflehenden knieen, rechts Ordensgeistliche, links die Vertreter der weltlichen Stände. Doch scheinbar unbekümmert um deren Gebet wie auch um die Toten vor ihren Füßen, ist Maria nur mit dem Kinde beschäftigt; ganz ihrer Mütterlichkeit hingegeben, reicht sie dem lächelnden Knaben mit ungemein zarter Gebärde einen Apfel. Die friedliche Ruhe ihrer Seele, die nichts von gegenwärtigen und kommenden Leiden zu ahnen scheint, bestimmt die gelöste, schwebende Haltung ihres Körpers und gibt der ganzen Darstellung die beherrschende Signatur. Nur der Engel rechts muß mit erregtem Flügel-

[1]) Der im Jahre 1923 geschriebene Artikel war für den II. bisher noch nicht erschienenen Band der Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst (Dr. B. Filser, Augsburg) bestimmt und ist als solcher von Geisberg bereits zitiert. (Der deutsche Einblattholzschnitt, 8. Lieferung, 35.) Auch Glaser erwähnt den Holzschnitt in seinem Artikel über Holbein d. Ä. (Thieme-Becker, 17. Band, S. 335).

[2]) „Burgkmair im Hochzeitskleide", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1908, II. Halbband, S. 52.

[3]) Rupé, Beiträge zum Werke Hans Burgkmairs d. Ä., Freiburger Inaugural-Dissertation, Borna-Leipzig 1912, S. 16 f. Unabhängig von mir war schon Herr Dr. v. Mayenburg in Basel zu dieser Einsicht gekommen. Für die gütige Überlassung der Aufnahme und des Rechtes der Publikation fühle ich mich den Herren Riggenbach und v. Mayenburg zu herzlichstem Danke verpflichtet.

Digitized by Google



Digitized by Google

schlag und warnend erhobener Hand die Stille durchbrechen und den Ernst der Stunde künden. Vier Leichen, die wie vom Blitze gefällt mit verkrampften Gliedern und verzerrten Gesichtern im Vordergrunde liegen, deuten den Anlaß: offenbar eine Seuche, die die erschreckte Menschheit heimzusuchen droht. Es liegt nahe, an ein Pestbild zu denken, zumal da im Gesichte des Toten mit der Mütze und an dem Kopfe im Haare der Leiche zur Rechten, deren Körper vom Blattrande überschnitten wird, zwei Pestbeulen angedeutet zu sein scheinen. Die Mittlerschaft und fürbittende Macht der Gottesmutter wurde bekanntlich zu Zeiten der Pest und anderer Epidemien[4]) in erster Linie angerufen, und das alte, charaktervolle Schutzmantelmotiv gab der Bedrängnis des gläubigen Gemüts in der bildlichen Darstellung den intensivsten Ausdruck.[5]) Gewöhnlich wird allerdings in dieser Art von Pestbildern oben in Wolken das Brustbild Gott Vaters sichtbar, der den Pestpfeil gegen die Knieenden richtet; es fehlt, soviel mir bekannt ist, nirgends sonst, wo die der Seuche zum Opfer gefallenen Leichen dargestellt sind. Auch in ikonographischer Hinsicht scheint der Baseler Holzschnitt ein Unikum zu sein.

Für die Bestimmung des Stils bieten sich Argumente genug. Zunächst ist an dem augsburgischen Charakter der Zeichnung und Schnittart kaum zu zweifeln; es herrscht hier der gleiche Wille zu gemäldehafter Wirkung wie in den frühen Holzschnitten Burgkmairs und Breus für die liturgischen Druckwerke Erhard Ratdolts[6]), so verschieden sich andererseits die Temperamente äußern. Die beiden genannten Künstler sind krauser und unruhiger im Strich, sie suchen die feste Linie durch ein System von gegeneinander gelagerten kleinen Parallelstrichelungen flüssig und locker zu machen, während der Zeichner des Schutzmantelschnittes durch regelmäßige Strich- und Kreuzlagen gerade die Festigkeit der Form, die Richtung der Konturen hervorhebt und das Gegenspiel von Licht- und Schattenmassen zu kräftigem Ausdruck bringt. Diese Art, die Figuren aus der Tiefe nach vorn zu modellieren, dabei aber weniger das räumliche Verhältnis zu klären als eine rhythmische Gliederung der Fläche zu erstreben, ist nun durchaus bezeichnend für den älteren Holbein.[7]) Wie auf dessen Gemälden, um die Wende

[4]) Z. B. Syphilis. Karl Sudhoff, Graphische und typographische Erstlinge der Syphilisliteratur (Alte Meister der Medizin und Naturkunde, Bd. 4, München).

[5]) Zur Literatur: W. M. Schmid, Die Pest, Monatsschrift für die ostbayer. Grenzmarken, 10. Jhg. 1921, S. 79. Stephan Beissel, S. J., „Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters", Freiburg i. Br. 1909, S. 358 ff. und „Geschichte der Verehrung Marias im 16. u. 17. Jahrhundert", Freiburg 1910, S. 414 ff. Dort auch die ältere Literatur. Schreiber-Heitz, Pestblätter des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1901, S. 9 (Taf. V—VIII). Jos. Schlecht, Das Schutzmantelbild im Kalender der bayer. u. schwäb. Kunst, München, 16. Jahrg. 1920, p. 1 ff.

[6]) Die ausgezeichnete Publikation K. Schottenlohers „Die liturgischen Druckwerke Erhard Ratdolts aus Augsburg 1485/1522", Sonderveröffentlichung der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1922, vereinigt nunmehr sämtliche Titel- und Kanonblätter dieser führenden Offizin in photolithographischer Nachbildung. Das Frühwerk Burgkmairs wird durch das bisher unpublizierte Schutzheiligenbild aus dem Missale Aquileiense (21. Dez. 1494), Sitzende Madonna mit den Heiligen Ermachoras und Fortunatus, bereichert.

[7]) S. die Bildanalysen bei Curt Glaser, Hans Holbein d. Ä., Leipzig 1908, S. 19 f., 24, 52 usw.

Digitized by Google

des Jahrhunderts ein gleichförmig dunkelblauer Grund bevorzugt wird[8]), so erscheint im Schnitte die Schwärze des stehengebliebenen Stocks als Folie der sehr geschlossenen Komposition, die in der Eng- und Steilführung der Silhouetten mit den Rahmenfüllungen der Marienbasilika (Glaser, Tafel V) oder der kleinen Nürnberger Madonna von 1499 (Glaser, Tafel VI) die größte Verwandtschaft zeigt. Bis in die Details finden sich Übereinstimmungen der Form und Empfindung. Man vergleiche z. B. die Engelflügel auf dem ebenerwähnten Nürnberger Bilde und den besonderen Rhythmus ihrer Eingliederung in das krönende Maßwerk oder die Kadenz des auf dem Boden aufliegenden Gefälts auf dem Baseler Marientode (Glaser, Tafel XIII), man beobachte die feinfühlige Bewegung der Hand Mariä auf dem Holzschnitt mit dem abgespreizten kleinen Finger, die fast identisch auf dem Nürnberger Bildchen (Glaser, Tafel VI) und der kleinen Maria mit dem Kinde in der Wiener Galerie (früher Sammlung von Kaufmann)[9]) wiederkehrt. Und dazu die unverkennbaren Holbeinschen Typen: Der vorderste Knieende zur Linken auf dem Holzschnitt mit der charakteristischen, über die Oberlippe herabhängenden Nase und dem weit absitzenden Ohre ist ein Zwillingsbruder des bartlosen stehenden Apostels links auf dem Baseler Marientode (Glaser, Tafel XIII), und der fleischige Kopf des ersten Ordensgeistlichen rechts ist uns gleichfalls aus Holbeins Bildern vertraut (vgl. z. B. den Hohenpriester der Donaueschinger Geißelung, Glaser, Tafel VII). Sehr bezeichnend für den Künstler sind auch die Krabben und die sich kreuzenden, stumpf abgeschnittenen Stränge des Maßwerkabschlusses; ganz ähnlichen Bildungen begegnet man beispielsweise auf den Flügeln des Kaisheimer Altars (Glaser, Tafel XV, XVI f.).

In der Datierung des Schnittes wird man wohl nicht fehlgreifen, wenn man ihn in die Nähe der kleinen Madonnenbilder setzt, vielleicht um ein weniges später als das Nürnberger datierte Gemälde von 1499, dem es an Sicherheit und Fluß der Komposition überlegen ist, also in die Zeit der Jahrhundertwende, zwischen 1499 und 1501. Leider ist es mir bisher nicht gelungen, die Darstellung näher zu deuten und zu ermitteln, in welchem Zusammenhange sie entstanden sein mag. Vermutlich handelt es sich doch um einen ganz bestimmten Anlaß, etwa um den Auftrag eines Ordens, nach der Mönchsgruppe unter dem Schutzmantel zu urteilen. Aber die Tracht ist nicht mit Gewißheit festzustellen, zumal die Farbenangaben fehlen. Am ehesten kommen Zisterzienser oder Benediktiner in Betracht, da die Kukulla deutlich erkennbar ist, mit der die Mönche auf dem Holzschnitt angetan sind[10]), und es wäre verlockend, eine neue Beziehung Holbeins zu den Kaisheimern oder den Herren von St. Ulrich und Afra zu konstruieren. Allerdings ist Holbein in den genannten Jahren gerade auf der Wanderschaft gewesen, als deren greifbare Etappen Ulm und Frankfurt zu nennen

[8]) Glaser a. a. O., S. 39.

[9]) Abb. Zeitschr. f. Bild. Kunst, 25. Jahrg. 1920, S. 115.

[10]) Herr Professor Mader gab mir die Auskunft, daß die Predigtorden: Franziskaner, Dominikaner, Karmeliten die Kukulla auch in jener Zeit nicht trugen.

Digitized by Google

sind, und die Möglichkeit, daß er das Blatt auf Grund einer auswärtigen Bestellung, fern von der Heimat gezeichnet hat, darf nicht außer acht gelassen werden. Die letzte große Pestepidemie des 15. Jahrhunderts, durch die der Süden Deutschlands, insbesondere Nürnberg, heimgesucht wurde, fällt in die Jahre 1494/96, doch läßt sich aus stilistischen Gründen eine so frühe Entstehung des Blattes kaum rechtfertigen, und da die Stadtchroniken über spätere Pestfälle um die Jahrhundertwende schweigen, so scheint sich vorläufig kein unmittelbarer Anhalt für die Klärung der Hypothese zu bieten, daß es sich bei dem Blatte um eine aktuelle Pestdarstellung handelt.

Jedenfalls bestätigt die Evidenz des Stilcharakters die Tätigkeit des älteren Holbein für den Holzschnitt, die bisher nicht mit Sicherheit nachzuweisen war. Glaser meinte, in zwei flüchtig geschnittenen Illustrationen des bei Johannes Otmar in Augsburg 1511 erschienenen Büchleins „Ubertini Pusculi Brixiẽ duo libri Symonidos“ (Rep. f. Kunstwiss. XXXI. Bd. 1908, S. 446 ff.) die Hand des Meisters wiederzuerkennen, gibt aber selbst zu, daß der Zeichner sich mit den Gewohnheiten des Holzschnittes keineswegs vertraut zeige, während dies bei dem Baseler Schutzmantelschnitte ganz entschieden der Fall ist. Die Freiheit und Originalität der Technik erfüllt hier diesen Anspruch in einem Maße, daß man sogar versucht sein könnte, an die Eigenhändigkeit der Schnittausführung zu glauben.

Neuerdings ist ferner von Friedländer (Zeitschr. f. bild. Kunst, 57. Jahrg, Neue Folge, Bd. XXXIII 1922, S. 101) ein bisher unbekannter Derschau-Holzschnitt, dessen Stock im Berliner Kupferstichkabinett bewahrt wird, mit dem Namen des älteren Holbein in Verbindung gebracht worden. Ist dieses merkwürdige und bedeutende Blatt, eine Verkündigung darstellend, wirklich augsburgisch, ist es überhaupt deutsch und nicht vielleicht niederländischen oder französischen Ursprungs? Ganz abgesehen von der eigentümlichen technischen Behandlung, scheint mir die freie asymmetrische Komposition und die Elastizität des Rhythmus der streng gliedernden, altertümlicheren Art des älteren Holbein zu widersprechen. Auch die breiten Gesichter mit den weit auseinanderliegenden Augen, die eher noch an den Typus des rätselhaften Meisters D. S. erinnern, finden weder in dem Werke des Augsburgers noch in seinem Wirkungsbereiche eine Parallele. So überraschend die Wiederkehr der Fensterarchitektur auf dem Flügel des Sebastiansaltars auch wirkt, so vermag dies Kriterium doch meinen subjektiven Eindruck nicht zu widerlegen, daß von dem Baseler Holzschnitte zu dem Derschau-Blatte keine Brücke führt.

Digitized by Google

DER STILWANDEL IM WERKE HANS BALDUNGS

Von LUDWIG BALDASS

Wenn die deutsche Kunst um das Jahr 1500 die Fesseln niederländischen Einflusses abstreifte und sich von der ikonographischen Gebundenheit des Mittelalters losmachte, um für den eigenen Wein eigene goldene Gefäße zu schmieden, so hatte sie diese Befreiung vor allem Dürer zu danken. Schon der südlich des Hauptkammes der Alpen tätige Michael Pacher hatte, da er nach Italien und nicht nach den Niederlanden blickte, eine viel größere Freiheit der Bildgestaltung erzielt und, statt Kompositionsschemen zu übernehmen, sich bemüht, frei aus der eigenen Phantasie heraus die alten Gegenstände neu zu formen. So hat auch offenbar erst die italienische Reise um 1494 Dürer die Zunge gelöst. An seine zwischen den beiden italienischen Reisen entstandenen Schöpfungen, die zum erstenmal in der deutschen Kunstgeschichte eine vollkommene Freiheit der Erfindung und eine gänzliche Loslösung von allen Banden mittelalterlicher Tradition zeigen, knüpft die ganze oberdeutsche Kunst der ersten beiden Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts an.

Dürer hat mit den Werken dieser Entwicklungsperiode, die in der Wirkung nach außen seine wichtigste war, dem deutschen Volk die vollkommene Befreiung von einer übernommenen Formensprache geschenkt und es ermutigt, einmal ganz aus eigenem zu schöpfen. Ohne ihn ist die großartige Dramatik Grünewalds ebenso unmöglich wie die Lyrik der Donauschule. Offenen Auges blicken die Künstler nach Italien, aber zuerst noch wunschlos. Einzelheiten interessieren, aber im wesentlichen freut man sich an der erworbenen Freiheit der Phantasie. Erst um 1520[1]) tritt allgemein ein Verlangen nach Klärung, eine Sehnsucht nach dem Gesetz und der Norm auf. Dürers Entwicklungsgang wiederholt sich zwei bis drei Lustren später bei den meisten seiner Mitstrebenden. Die ganze zweite Hälfte seines Lebens rang Dürer mit dem Kanon, suchte er die Regeln der Schönheit zu ergründen. Nicht mehr im überquellenden Reichtum aller Formen, sondern in der Abbreviatur der Formen zur Form lag das Ideal. Selbst vollkommen in sich geschlossene Naturen wie Grünewald oder Altdorfer haben diese neue Sehnsucht empfunden, wenn auch der Reichtum der inneren Gesichter bei dem einen, die Freude an dem Reichtum der Natur bei dem andern so mächtig waren, daß kein scharfer Riß ihre Entwicklungslinie teilt. Die andern Künstler aber, wenn

[1]) Vgl. den Aufsatz: Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians von H. A. Schmid im Kunstgesch. Jahrbuch der Zentralkommission, III, Wien 1909, S. 1 ff.

Digitized by Google

HANS BALDUNG, LOT UND SEINE TOCHTER
WIEN, GEMÄLDEGALERIE IM KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google

sie nicht wie Cranach, losgelöst von der befruchtenden Heimaterde, den Zeitströmungen entfremdet waren, sind alle der neuen Stimme gefolgt. Unter ihnen ist einer, dessen Entwicklungsgang für die Wandlung, die die deutsche Kunst um 1520 genommen hat, besonders bezeichnend erscheint: Hans Baldung Grien.

In den ersten zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit erscheint Baldung als einer der bedeutendsten Vertreter jenes Stils, den man als den Höhepunkt der altdeutschen Malerei anzusehen gewohnt ist. Die Kunst Albrecht Dürers bleibt für die erste Hauptperiode seiner Tätigkeit der wichtigste Faktor, hinter welchem die Nachwirkungen altalemannischer Tafelmalerei[2]) und zeitweise Berührungen mit der alpenländischen Kunst zurücktreten. Die Hauptwerke dieser rein altdeutschen Periode Baldungs zeigen eine einzigartige Verbindung wahrer Monumentalität mit intimer Stimmungsmalerei und erhalten dadurch oft ein romantisches Gepräge. Baldung ist in dieser Zeit vor allem der Schöpfer großer Altäre, neben die eine Reihe kleinerer Andachtsbilder tritt. Er ist ferner vielfach als Zeichner für den Holzschnitt tätig. Die Holzschnitte stehen wie die als selbständige Kunstwerke zu wertenden sogenannten Helldunkelzeichnungen[3]) ganz in der Gefolgschaft Dürers und behandeln neben religiösen Themen auch weltliche, deren ausgesprochene Erotik gleichfalls in Dürers lebendiger Sinnlichkeit, wie sie in einzelnen seiner graphischen Werke herausbricht, wurzelt. Außer in der Graphik werden von Baldung profane Gegenstände, allerdings in stark ethischer, religiöse Vorstellungen streifender Betonung als Memento-mori-Bilder auch in der Tafelmalerei behandelt, ohne daß eine Wandlung des Stiles, eine Änderung der romantischen Grundnote eintritt. Bald nach dem Jahre 1520 hört Baldung auf, ein altdeutscher Meister im strengen Sinne des Wortes zu sein. Ähnlich wie die gleichzeitig entstandenen Spätwerke des Lukas van Leyden oder die Gemälde Parmigianinos gehören diese seine späteren Schöpfungen der ersten Stilstufe des europäischen Manierismus an. Wenn in Baldungs Frühwerken koloristische Probleme im Vordergrund des Interesses standen, fesselten ihn jetzt vor allem die formalen. Die Farbengebung, die früher reich, bunt und blühend war, wird nun einfacher, metallischer, großflächiger. Umfangreiche Altäre sind aus der Zeit nach 1520 nicht mehr auf uns gekommen. Religiöse Themen treten mit Ausnahme des Halbfigurenbildes der Madonna stark hinter den profanen zurück. Im Vordergrund des Interesses des Künstlers steht nun der menschliche Körper. Seinen vielen Aktdarstellungen unterschiebt er bald einen alttestamentarischen oder mythologischen, bald einen allegorischen Gegenstand. Vielfigurige Kompositionen sind selten. Der einzelne nackte Mensch und die Madonna sind die wichtigsten Themen. Kleine Kabinetts-

[2]) Vgl. Hans Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, und Baldungstudien, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, S. 182 f., sowie Friedländers Kritik ebenda 1924, S. 73 f.

[3]) Friedländer hat in seinem ausgezeichneten Aufsatz über Baldung (Kunst und Künstler XV, 1917, S. 355) vor zweideutiger Terminologie gewarnt. Wenn wir aber auch statt Helldunkelschnitt Farbenholzschnitt sagen können — denn unter Helldunkel verstehen wir im allgemeinen eine malerische, nicht eine zeichnerisch-plastische Wirkung —, konnte bisher für die weißgehöhten Feder- oder Pinselzeichnungen auf farbigem, meist dunkel getöntem Papier noch kein besserer Terminus technicus vorgeschlagen werden.

Digitized by Google

bilder hat er nur mehr vereinzelt gemalt. Der monumentale Zug der ersten Periode ist noch stärker entwickelt, der intime ist selbst bei den Werken kleinen Formats fallen gelassen. Die romantische Stimmung, die auch jetzt noch in einzelnen Werken mitklingt, ist eine vollkommen andere; sie ist nicht mehr lyrisch angehaucht, sondern dramatisch zugespitzt, sie wirkt auch nicht mehr naiv, sondern erscheint vollkommen bewußt. Die Tätigkeit für den Holzschnitt tritt stark zurück; nur sechs Holzschnitte Baldungs sind nach langen Pausen um 1534 und um 1544 entstanden[4]). Während die Wurzeln des ersten Baldungschen Stiles ziemlich klar vor uns liegen, sind die Ursachen der bald nach 1520 entstandenen Stilwandlung noch nicht in genügend klares Licht gerückt. Um sie zu verstehen, erscheint es nötig, die Fäden zu verfolgen, durch die Baldungs reifer Stil mit seinen früheren Werken verbunden ist, und vor allem auf die Aktdarstellungen seiner ersten Periode zurückzugreifen.

Wenn wir von zwei für das Problem der Aktdarstellungen wenig bedeutenden Holzschnitten des hl. Sebastian absehen, steht am Anfang der Entwicklung die in der Formengebung von Dürer beeinflußte 1510 datierte Eva der Hamburger Kunsthalle[5]) und der aus demselben Jahre stammende Tonplattenholzschnitt der vier Hexen. Auch bei diesem Blatte steht die Wahl des Themas und die Behandlung des Aktes im Zeichen Dürerscher Kunst. Trotz dieser formalen und inhaltlichen Verwandtschaft findet das Werk aber seine nächste Parallele in einer außerhalb des Dürerschen Kunstkreises liegenden Schöpfung, in Altdorfers in ähnlicher Technik ausgeführter Hexen-Zeichnung von 1506 im Louvre zu Paris[6]). Diese Parallele zeigt uns, daß der Vorstellungskreis Dürers zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts Gemeingut des deutschen Volkes war und zeigt uns gleichzeitig die Verschiedenheit von Dürers und Baldungs Wesensart. Die sogenannte Helldunkelzeichnung, die alle deutschen Künstler der Zeit vor allem dann verwendeten, wenn sie einer Zeichnung bildmäßigen Charakter verleihen wollten, ist für Dürer stets ein Mittel, um die Form möglichst klar herauszuarbeiten, für Altdorfer aber eine Bereicherung der Möglichkeit, malerische Gesamtwirkung zu erzielen. Während Altdorfer und Dürer die Technik des Clairobscur nur in der Zeichnung und nie beim Holzschnitt angewendet haben, kommen beide Arten bei Baldung vor. Er sucht in seinem Hexenblatt Dürers Auffassung mit der Altdorfers zu vereinen, die Akte klar und plastisch heraus-

---

[4]) Die Hexe mit dem Stallknecht wurde bisher für Baldungs letzten Holzschnitt gehalten, bis Buchner (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I, 1924, S. 287 ff.), wie ich glaube, mit Recht darauf hinwies, daß das 1544 datierte Baseler Blatt keine Vor- sondern nur eine Nachzeichnung sei. Gegensinn, stärkere Verkürzung und andere Lage der an den Körper gezogenen Hand sprechen freilich für ein verschollenes Original Baldungs. Die Formensprache des Holzschnitts weist in die Nähe des Pferdeholzschnitts von 1534.

[5]) Abgebildet bei Schmitz, Hans Baldung. Bielefeld und Leipzig 1922, S. 40. In gewissem Stilzusammenhang mit diesem Blatt steht eine stark Dürer nachempfundene Silberstiftzeichnung des Britischen Museums (Lippmann, Dürerzeichnungen 92) mit zwei weiblichen Aktstudien nach einem Modell, die Parker (Archives alsaciennes 1924, p. 18) mit Recht als Werk Baldungs erkannt hat.

[6]) Abgebildet bei Friedländer, Albrecht Altdorfer, Berlin, P. Cassirer, o. J. S. 13.

Digitized by Google

Abb. 1. Die drei Lebensalter des Weibes. Wien, Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum

Digitized by Google

zumodellieren und gleichzeitig durch den Gegensatz tiefer massiger Schwärzen und heller weißgehöhter Flächen eine malerisch bewegte Raumwirkung zu erzielen. Wir erkennen schon an dieser frühen Schöpfung, welche wesentliche Rolle in der Formauffassung Baldungs die Fläche neben der Plastik der Erscheinung spielt. Baldung ist eben kein bloßer Nachfolger Dürers, sondern der selbständigste seiner Schüler. Wenn also Baldung 1503 und 1504 mit vollkommen im Geiste Dürers gesehenen Federzeichnungen, wie dem Aristoteles im Louvre (Abb. 18) und der Madonna in einer Landschaft[7]) in Basel begonnen hat, so ist er sechs Jahre später schon so weit gelangt, daß er sich in eine selbstgewählte Distanz zu seinem Vorbild stellt und wenigstens teilweise andere Wege einschlägt.

Aus dem Jahre 1511 stammt Baldungs älteste Darstellung des Sündenfalls, ein auch als Tonplattenschnitt vorkommender Holzschnitt, der selbst in der reinen Schwarzweißausführung jenes lebendige, ganz unnaturalistische Spiel wechselnder heller und dunkler Flächen zeigt, das für die Art der vom Künstler angestrebten Bildwirkung so bezeichnend ist. Die eigentliche Bedeutung dieses Blattes aber liegt nicht in seinem Formenstil, sondern in seinem Inhalt. Baldung ist der erste Künstler, der das biblische Thema eindeutig erotisch auffaßt und diese Erotik aufs stärkste zur Geltung bringt.

Gegen die Mitte des Jahrzehnts finden wir in Baldungs Graphik wieder eine Annäherung an Dürers graphischen Stil. Ein Holzschnitt des Sündenfalls sucht die Wirkung von Dürers berühmtem Kupferstich von 1504 mit den Mitteln der anderen Technik zu erzielen. Der Parzenholzschnitt von 1513 zeigt eine deutliche Abkehr von der Flächenmanier der Hexenblätter. In einer Reihe von Helldunkelzeichnungen wird hingegen keine abgeschlossene bildmäßige Wirkung im Sinne Altdorfers oder der grünen Passion angestrebt. Nicht in der Fläche, sondern der Linie, deren sinnliche Wirkung herausgehoben wird, liegt das Hauptmoment. Diese Hexendarstellungen, deren kühnste aus den Jahren 1514 (Wien, Albertina) und 1515 (Karlsruhe[8]) stammen, steigern noch die Erotik des Sündenfallholzschnittes. Sie sind ganz auf den vibrierenden Gesamtkontur des lebhaft bewegten weiblichen Körpers hin gesehen und zeigen eine Grazie, die Correggios Wirkungen vorwegzunehmen scheint.

Kaum später als im graphischen setzt die Aktdarstellung auch im gemalten Werke ein. Baldung übernimmt die Körper seiner gezeichneten Hexendarstellungen und überträgt ein seinem ganzen Wesen nach der Graphik eigenes Thema in das Gebiet der Malerei. Die Reihe eröffnet eine Darstellung der drei Lebensalter des Weibes im Wiener kunsthistorischen Museum[9]) (Abb. 1). Das Kind läßt Ball und Steckenpferd liegen und spielt mit dem Ende des Schleiers, der um den Arm der Mutter geschlungen ist und dessen anderes Ende der Tod schon

[7]) Abgebildet bei Curjel, a. a. O. S. 28.

[8]) Abgebildet bei Schmitz, S. 50, und bei Curjel, a. a. O. Tafel 57.

[9]) Buchner datiert in seiner Kritik der Curjelschen Baldungmonographie (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, I. Band, Augsburg 1924, S. 287 ff.) das von Curjel völlig grundlos aus dem Werke Baldungs ausgeschiedene Werk richtig in die Jahre 1509–1511.

Digitized by Google

Abb. 2. Der Tod küßt eine Frau. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Digitized by Google

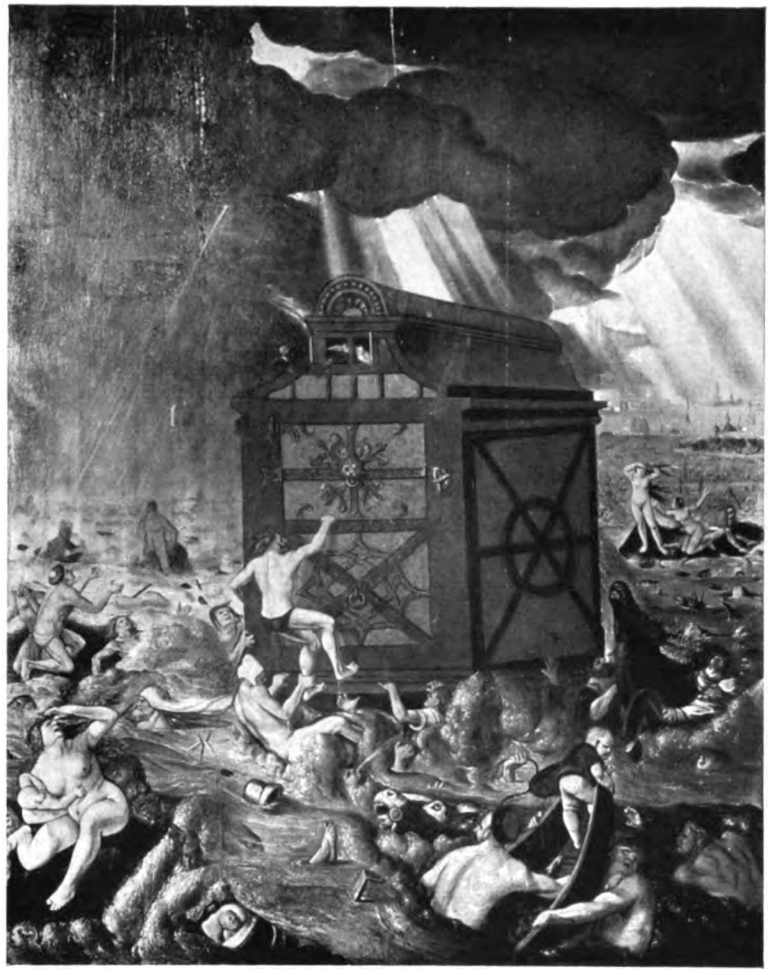


Abb. 3. Die Sintflut. Bamberg, Städt. Kunst- und Gemäldesammlung

erfaßt hat. Vergebens sucht die alte Frau, die der Tochter den Spiegel ihrer Eitelkeit vorhält, dem Tod zu wehren. Die Formengebung des Bildes ist weich, der Ausschnitt wie zufällig, die Gruppenbildung ist lose. Baldung hat das Motiv später noch einmal in einer Zeichnung des Britischen Museums[10] behandelt, die um 1515 zur Zeit der Gebetbuchzeichnungen entstanden sein muß und ihre nächsten Parallelen in der Brechterschen Wappenvisierung in Coburg und zwei Glasfensterentwürfen in Bern[11]) findet. Auf dieser Zeichnung ist alles schon zierlicher, die Bewegung ist richtig erfaßt und präzis wiedergegeben, das Motiv vereinfacht, es ist keine Wiedergabe der drei Lebensalter mehr, in deren keinem wir vom Tode sicher sind, sondern eine Totentanzdarstellung. Noch geschlossener sind dann drei 1517 datierte Totentanzbildchen in Basel und in der Carrand-Sammlung zu Florenz. Das Motiv zu dem einen Baseler Bilde hat der Künstler schon 1515 in einer Zeichnung des Berliner Kabinetts festgehalten, das auch noch eine weitere nur in Helldunkelzeichnung erhaltene Fassung des Themas besitzt[12]). Jedes dieser Bilder zeigt die Gegenüberstellung des Todes und einer nackten Frau. Aus der Allegorie des Wiener Bildes ist der dramatische Kern heraus-

[10]) Die Bestimmung von Curjel (Lippmann, Dürerzeichnungen 244). Es ist meiner Ansicht nach ausgeschlossen, daß das Blatt vor dem Bild entstanden ist. Der Akt des Bildes steht der Hamburger Evazeichnung von 1510 nahe und ist eher noch ungeschickter. Ich halte es für unmöglich, daß ein Schüler in dieser Weise rücktransponiert hätte.

[11]) Térey, Baldungzeichnungen 113, 59, 60.

[12]) Térey, I. 46 und 28.

Digitized by Google

geschält. Auf dem Florentiner Bilde ist alles lebhaft fließende Bewegung. Durch Rahmenüberschneidungen ist noch etwas von der gesuchten Zufälligkeit des Wiener Bildes gewahrt. Die beiden Bilder in Basel — auf dem einen wird ein Mädchen vom Tode bei den Haaren erfaßt, auf dem andern eine Frau von ihm umfangen und geküßt (Abb. 2) — aber zeigen schon einen deutlichen Ansatz zu statuarischer Gruppenbildung. Die beiden Figuren bilden hier eine fast völlig in sich geschlossene Einheit. Dadurch gewinnt die Dramatik des Vorwurfs eine neue Konzentration.

Neben diesen einzelnen Aktdarstellungen steht das 1516 datierte Gemälde der Sintflut in Bamberg (Abb. 3), ein Werk von wirklich großartiger Erfindung. Einsam schwimmt der riesige, mit einem Vorhängeschloß versperrte Kasten der Arche auf dem weiten Meere der Sintflut. Das vom Sturm gepeitschte Gewässer ist bevölkert mit ertrinkenden Tieren, Kindern, Frauen und Männern. Die Menschen sind zum kleinern Teile bekleidet, zum größeren nackt dargestellt. Nur wenige können sich noch über Wasser erhalten und auch bei diesen ist die Hoffnungslosigkeit ihrer Lage vollkommen deutlich. In wütendem Geprassel fällt der Regen aus pechschwarzen Wolken und hüllt die Ferne in einen grauen Nebel. Nur auf der einen Seite brechen unheimliche Lichtstrahlen hervor, die einen Ausblick auf ertrinkende Gestade und Städte eröffnen, der des Pinsels eines Hieronymus Bosch würdig wäre. Selten ist das Thema großartiger gestaltet und tiefer empfunden worden, sodaß ein Vergleich mit Michelangelos wenige Jahre vorher entstandenem Fresko der Sixtinischen Kapelle gestattet erscheint. Der Florentiner komponiert großartiger, gewaltiger und übersichtlicher, er gibt die grausame Vereinsamung der Menschheit in der ersterbenden Natur. Seine untergehende Schar ist ein Geschlecht von Heroen, das schweigend das Entsetzliche erduldet. Im Gegensatz zu Michelangelo gibt Baldung keine auf den ersten Blick übersehbare Raum- und Massenanordnung, sondern einen willkürlichen

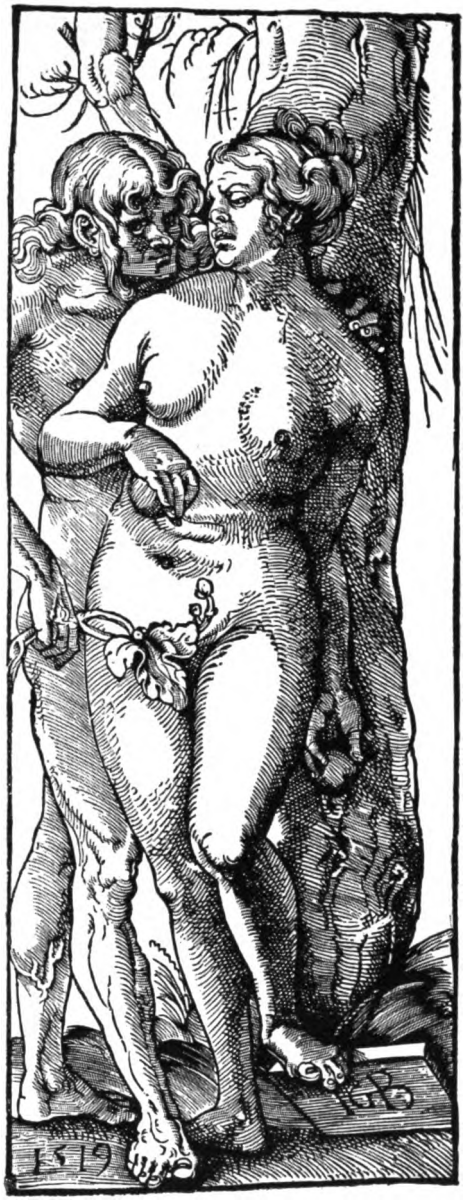


Abb. 4. Sündenfall. Holzschnitt

Digitized by Google

Abb. 5. Lucretia. Gehöhte Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Ausschnitt. Er betont damit die Endlosigkeit des dargestellten Ereignisses. Er malt nicht dumpfe Titanen, sondern schreiende und sich wehrende Menschen, er gibt das Einzelschicksal, das doch vertausendfacht das Schicksal der Menschheit darstellt.

Am Ende des zweiten Jahrzehnts zeigen die Aktdarstellungen Baldungs eine Wandlung zum Einfachen und Großartigen. Im Jahre 1519 entstand seine genialste Darstellung des Sündenfalls (Abb. 4), ein Holzschnitt, dessen Komposition an das zwei Jahre früher entstandene Bild in Basel, den das Weib küssenden Tod, anknüpft. Zum ersten Male ist das Format durch das Maß der stehenden menschlichen Figur bedingt. Die Körpergebung ist voller und mächtiger geworden. Die graziöse Zierlichkeit, die die Akte der Hexendarstellungen von der Mitte des zweiten Jahrzehnts auszeichnet, ist wieder einer massigeren Körperauffassung gewichen, die aber in den Einzelheiten nichts von dem Naturalismus Dürerscher Formen aufweist. Auch die Eva des Holzschnittes ist stark bewegt, aber die Bewegung ist nicht wie bei den Hexenzeichnungen weit auslaufend, sondern sinkt in sich selbst zurück. Aus einer rein dekorativen Linienführung ist eine vom Kontrapost bedingte geworden. Die starke dramatische Zuspitzung des erwähnten Baseler Bildes finden wir auch bei diesem Sündenfall wieder. In der Auffassung greift Baldung auf den Holzschnitt von 1511 zurück. Die Erotik gipfelt aber nicht mehr in der Handgreiflichkeit einer Geste, sondern in dem sinnlichen Ausdruck der Gesichter. Während das Antlitz Adams einen verschlagenen, fast tierischen Charakter annimmt, ist in den Zügen Evas die Gier bis zur Schmerzempfindung gesteigert. Aus demselben Jahre 1519 stammt dann die schöne Zeichnung einer Lucretia

Digitized by Google

in Weimar[13]). Bei diesem Blatt ist der Zusammenhang mit den Hexendarstellungen noch stärker gewahrt. Die dekorative Anordnung, der Eigenwert der Linie spielen noch eine große Rolle. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß die Formen voller, daß die Bewegung ponderierter, daß das Schönheitsempfinden ebenmäßiger geworden ist. Ein Jahr später zeichnet Baldung das Thema ein zweitesmal in derselben sogenannten Helldunkel-Manier. Die Weimarer Lucretia war eine schöne Bewegungsstudie. Die Dargestellte führte den Dolch wie ein Attribut, ihr von einer koketten Frisur umrahmtes Antlitz blickte mit heiterer Miene auf die wie im Scherz erhobene Mordwaffe. Die spielerische Note dieses Werkes ist auf der zweiten im Städel zu Frankfurt aufbewahrten Fassung des Gegenstandes (Abb. 5) einem tiefen Ernst gewichen. Zum ersten Male spricht aus dem Kopf ein mächtiges Pathos. Der Kontur ist nicht mehr ausladend, sondern geschlossen, das Gewand kein den Kontur bereicherndes Beiwerk, sondern ein notwendiger Bestandteil des Ganzen, die Darstellung ist aus dem Dekorativen ins Monumentale gehoben. Es ist ein einmaliger glücklicher Wurf, der spätere Leistungen vorwegnimmt. Eine männliche Aktzeichnung aus demselben Jahre, der Herkules in den Uffizien[14]), zeigt namentlich im Standmotiv noch eine viel größere Unsicherheit.

Wenn wir das Resultat dieser Betrachtung kurz zusammenfassen, so können wir sagen, daß die Aktdarstellung Baldungs von früheren Werken Dürers ihren Ausgang nimmt. Der kräftige, breite Frauentypus Dürers mit seinen naturalistischen Einzelheiten findet sich noch bei der Phyllis des Holzschnittes von 1513. Gegen die Mitte des zweiten Jahrzehnts tritt zuerst in der Zeichnung und ungefähr gleichzeitig im Gemälde ein neues Schönheitsideal auf, das die Formen verallgemeinert und in erster Linie die dekorative Schönheit des Konturs heraushebt. Kurz vor 1520 weicht diese bewegte Gestaltungsart einer ruhigeren, die monumentale Wirkungen erstrebt. In der Auffassung wird eine epische Darstellungsweise zuerst von einer lyrischen abgelöst, die dann ins Dramatische gesteigert wird. Holzschnitt und Zeichnung spielen die ganze Periode hindurch eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie das Tafelbild.

Bei aller Konzentration und Vereinfachung des Inhaltes wie der Formen zeigen aber selbst die letzten, am Ende dieser Periode stehenden Werke, der Sündenfall von 1519 und der Herkules von 1520 nichts, was über die eigentliche altdeutsche Malerei hinausgeht, und als romanistisch oder manieristisch, als Verlangen nach Abstrahierung der Form und Befreiung von einer Auffassung, die ganz von der Erkenntnis der unendlichen Vielfältigkeit der Natur bedingt ist, gedeutet werden kann. Dieser entscheidende Schritt ist in dem Hexenbilde im Städelschen Institut zu Frankfurt sichtlich vorbereitet. Thematisch schließt die Tafel noch eng an die Hexenzeichnungen von 1514 und 1515 an und behält auch des unterlebensgroße Format der früheren Aktmalereien bei, aber im Formalen bereitet sich deutlich eine Wandlung des Stils vor. Schon bei einzelnen Figuren der 1516 datierten Sintflut, vor allem bei der sitzenden Frau in der linken vorderen Ecke,

[13]) Abgebildet bei Curjel, T. 62.

[14]) Térey, II 90.

Digitized by Google

Abb. 6. Aktstudie. Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett

hatte der Künstler sich bemüht, eine starke Bewegung auch im Raume und nicht nur in der Fläche zu entwickeln. Aber erst auf dem Frankfurter Bilde sehen wir wirklich lebendig gestaltete Körper, deren Haut sich fest über kräftige Muskeln spannt, die ein wirkliches Knochengerüst umschließen. Früher war trotz einzelner Versuche, sie zu durchbrechen, die Fläche das dominierende Element, nun gewinnt alles Volumen. Der Körper ist nicht mehr ausschließlich auf die lebendige Wirkung eines ausladend bewegten oder in sich geschlossenen Konturs hin gesehen, sondern in allen Einzelheiten durchgebildet, wobei namentlich auf die Betonung der Gelenke ein starkes Augenmerk gerichtet ist. Es bereitet sich das Vertauscheneiner malerischen Grundanschauung mit einerplastischen vor. Bei allen der Natur abgelauschten Einzelzügen ist doch die neue Formengebung keineswegs naturalistisch. Der Künstler vereinfacht und betont nur diejenigen Teile des Körpers stark, die für die plastisch gesehene Bewegung von Bedeutung sind. Trotz der Bereicherung der Einzelformen des Aktes spüren wir die Annäherung an einen Kanon, die Sehnsucht nach einer idealen Regel der Schönheit.

Zur stehenden Hexe steht eine Zeichnung in Berlin[15]) (Abb. 6) in Beziehung, die ebenfalls die neue Aktauffassung mit ihrem Sinn für eine klar herausgearbeitete Achsenbewegung zeigt. Der Künstler kehrt hier zur reinen Federzeichnung zurück, die er schon in seinen allerersten Werken angewendet hat und der er nie ganz untreu geworden war. Nach 1520 verschwinden die Helldunkel-Blätter aus seinem Werke, die Zeichnungen verlieren ihren Eigenwert, sie sind mit wenigen späten Ausnahmen Entwürfe

[15]) Bock (Zeichnungen deutscher Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1921, N. 2171) deutet das Frankfurter Bild als „Himmlische und irdische Liebe", doch dürften wohl beide Frauengestalten als Inkarnationen sinnlichen Genusses aufzufassen sein. Technisch vergleiche man mit Abb. 6 ähnlich sparsam gezeichnete frühe Akte wie die Hamburger Eva von 1510 und das Londoner Blatt (vgl. Anm. 5).

Digitized by Google

und Einzelstudien für ausgeführte oder nicht zur Ausführung gelangte Gemälde, auf denen allein die ganze weitere Entwicklung ruht. 1525, fünf Jahre nach Vollendung der Frankfurter Lucretia, sind dann zwei lebensgroße stehende weibliche Akte entstanden, die Venus mit dem Amor der Sammlung Kröller im Haag (Abb. 7) und die Judith des Nürnberger Germanischen Museums. Wie schon bei dem Sündenfallholzschnitt von 1519 ist das Format der stehenden menschlichen Figur angepaßt. Die hellen Akte mit ihrem gelben Blondhaar heben sich von einem dunklen Grund ab. Die Helldunkel-Manier der Clair-Obscur-Blätter wirkt hier offenbar nach, ist aber wieder aus dem Malerischen ins Plastische umgebildet. Eine ähnliche Wirkung hat 1509 Cranach angestrebt, als er seine St. Petersburger Venus schuf[16]). In seinen späten Werken ähnlichen Charakters bleibt er aber wie sein Sohn stets im Dekorativen stecken und erreicht nie die monumentale Wirkung, die von Baldungs großen Akten von 1525 ausgeht.

Die beiden großen weiblichen Figuren

Abb. 7. Venus mit Amor. den Haag, Sammlung Kröller

[16]) Das Motiv, einen nackten weiblichen Körper vor einen schwarzen Hintergrund zu stellen, stammt aus dem späten Quattrocento (Botticelli, Lorenzo di Credi). Die Vermittlerrolle nach dem Norden spielte in diesem Falle zweifelsohne Jacopo de Barbari. Bilder wie seine Galathea der Dresdener Galerie haben einerseits Dürer und über Dürer Baldung, andrerseits Cranach inspiriert, daß sie ihre Akte von einer gleichen Folie sich abheben ließen. Baldung verwendet den schwarzen Hintergrund schon bei den Totentanzbildchen von 1517, aber jetzt erst werden alle Kontrastmöglichkeiten des Motivs ausgenützt.

Digitized by Google

gehören zum Großartigsten, was Baldung geschaffen hat und bedeuten den Höhepunkt seiner Aktmalerei. Der elfenbeinerne oder rötliche Glanz der Haut, die feste Üppigkeit der Formen, die edle Modellierung der Gelenke sind hier zu einer Höhe der Vollendung gebracht, die alles in den Schatten stellt, was gleichzeitig an nackten Figuren in Deutschland entstanden ist. Vor allem bei der Judith ist es glänzend gelungen, eine starke Drehung des Körpers mit standfester Sicherheit des Aufbaues so zu vereinen, daß die Figur wie ein edler Baum fest und gerade und dennoch in selbstverständlicher Lässigkeit dem Boden zu entsprießen scheint. Der Monumentalität ist eine höchst raffinierte Grazie beigemischt, die in der deutschen Kunst für sich steht. Noch viel stärker als bei den Frankfurter Hexen sind hier Reichtum der Form mit edler Einfachheit des Aufbaues gepaart. Über die Freude an der vollendeten Durchbildung des Brustkastens oder der Kniegelenke übersieht man leicht, daß der Künstler doch abbreviert, daß er nur das Wesentliche gibt und alles Zufällige bewußt unterdrückt.

Ungefähr gleichzeitig, ja wahrscheinlich sogar etwas früher, sind die beiden lebensgroßen Adam- und Evatafeln der Budapester Galerie (Abb. 8) entstanden. Wie auf Dürers 1507 datierten Bildern im Prado nimmt jede Figur eine Tafel ein. Adam blickt zur Schlange empor, er lauscht mit Auge und Ohr und scheint die verheißungsvolle Botschaft in sich hinein zu trinken. Eva hält den Apfel wie ein Attribut vor ihre Scham. Nur in ihrem halbversteckten Hinschielen nach Adam liegt der verdeckte seelische Kontakt der beiden Figuren. Die in den beiden Holzschnitten von 1511 und 1519 offen ausbrechende Erotik ist nur scheinbar zurückgedrängt, in Wirklichkeit aber mit tieferer psychologischer Durchdringung erfaßt[17]). Sie interessiert den Künstler nicht mehr, weil sie ihm einen Vorwand zu bewegten Stellungen gewährt, sondern weil sie ihm hilft, den Inhalt der Darstellung klar herauszuarbeiten. Baldungs Augenmerk liegt vor allem auf der weiblichen Figur, die ihn stets mehr interessiert als die männliche und mit der er viel feinere Wirkungen zu erzielen versteht. Der Adam ist wie seine meisten männlichen Akte etwas summarisch behandelt. Als reiner Muskelmensch, bei dem nur die Form, nicht die Oberfläche interessiert, wirkt er fast ein wenig roh. Die Eva ist im Stellungsmotiv der Haager Venus so nahe verwandt, daß man die eine für eine Weiterbildung der anderen halten könnte. Nicht ganz so vollendet in der malerischen Erscheinung der Oberfläche ist die Eva doch weicher, voller und geschmeidiger und zeigt keine Entstellungen durch den Schnürleib. Wenn die Venus irgendwie an das gotische Formenideal erinnert, erscheint die Eva als klassische Schönheit. Der Venus liegt anscheinend ein Modell zugrunde, die Eva ist vollkommen nach einem Kanon geschaffen und wirkt daher nicht ganz so persönlich wie die Akte im Haag und in Nürnberg. Stärker noch als bei den Frankfurter Hexen ist hier die Einzelform der Gesamt-

[17]) So hat auch Hans Sebald Beham, als er seinen Adam und Evaholzschnitt in freier Anlehnung an Dürers Kupferstich von 1504 gestaltete, in die Blicke ein starkes erotisches Verlangen gelegt, das dem Vorbild noch fern lag.

Digitized by Google

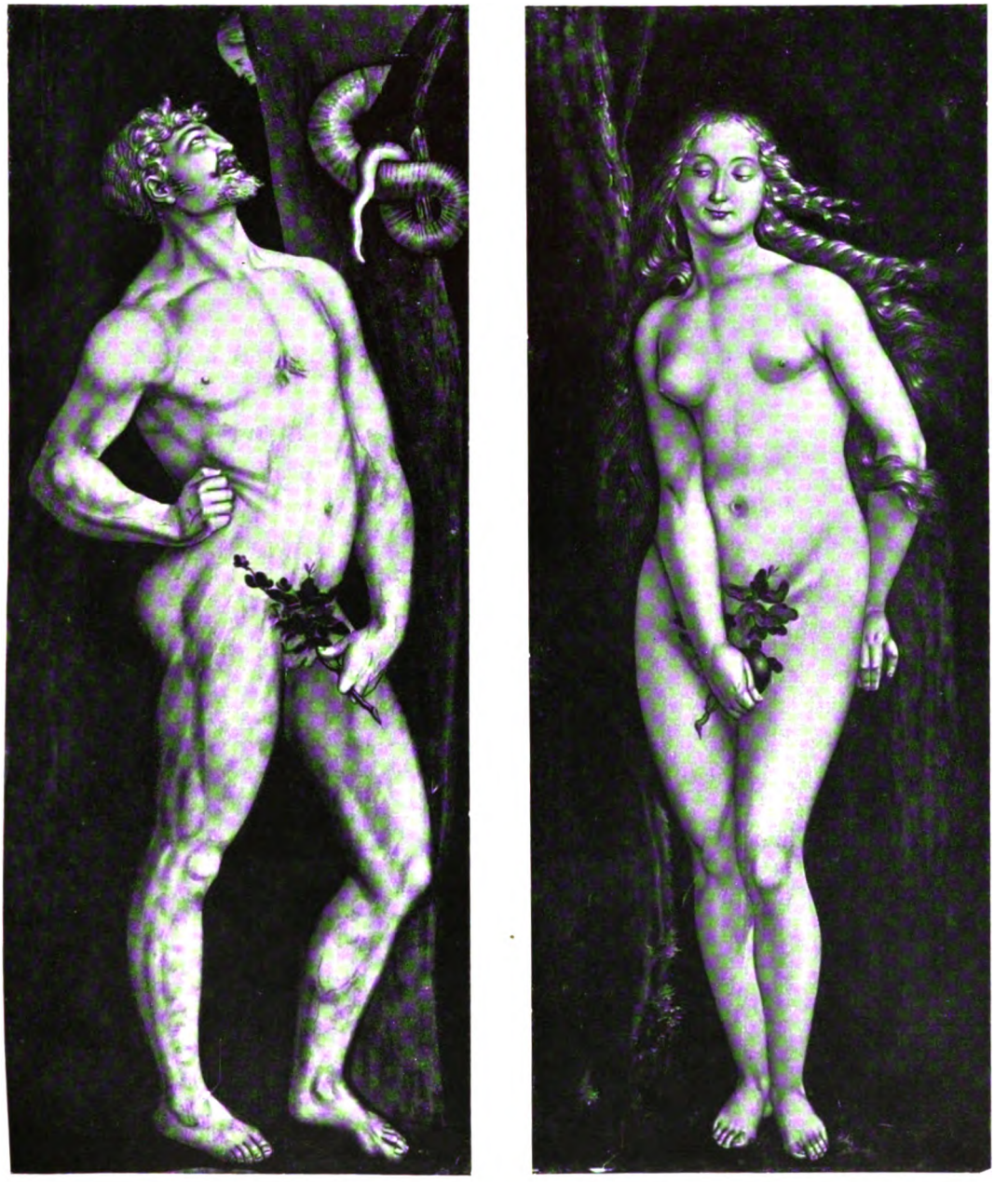


Abb. 8. Adam und Eva. Budapest, Museum der schönen Künste

Digitized by Google

wirkung untergeordnet. Die neuen Akte stehen übrigens der Lucretiazeichnung von 1520 näher als dem Hexenbild von 1523. Dennoch ist von der Zeichnung zu den Gemälden ein weiter Schritt. Jene wuchs ganz aus den vorangegangenen heraus, diese bedeuten etwas grundsätzlich Neues.

Es erscheint höchst unwahrscheinlich, daß die große Wandlung in der Formauffassung der Baldungschen Aktfiguren, von einer dekorativ linearen zu einer streng plastischen, von einer allgemein naturalistischen zu einer individualistisch idealen ohne Anstoß von außen, ohne ein neues künstlerisches Erlebnis, erfolgt ist. Wenn die Wandlung auch schon in den graphischen Werken von 1519 und 1520 vorbereitet ist, geschieht der Sprung doch so plötzlich, steht das neue Ideal gleich so vollendet da, daß man den Eindruck gewinnt, Baldung rang nach einer Klärung, konnte sie aber erst mit fremder Hilfe finden. Keine Entlehnung einer fremden Komposition, keine Übernahme eines einzelnen Motivs[18]) erleichtert unser Suchen nach der Quelle der neuen Anregung. Soviel erscheint auf den ersten Blick sicher, sie lag nicht in Italien. Nach Grünewald und Altdorfer ist Baldung zweifelsohne derjenige deutsche Künstler, der am wenigsten Beziehungen zur italienischen Kunst aufweist und, allen Anzeichen nach zu schließen, die Reise über die Alpen niemals angetreten hat[19]). Der gotische Schwung, mit dem scharfe Kurven den Leib der Eva oder der Venus umreißen, konnte nur einem Künstler gelingen, der nichts von den Statuen der Antike und der Renaissance gesehen hatte. Dennoch ist es auffallend, daß Baldung ohne italienischen Einfluß zu Lösungen gelangen konnte, die bei aller Verschiedenheit des Formensehens doch den Schöpfungen eines Parmigianino wesensverwandt sind.

Die nächsten Parallelen der lebensgroßen Aktfiguren Baldungs, die als die wichtigsten und bedeutendsten Werke seines neuen Stils gelten können, finden wir im Werke Dürers, in seinen Adam- und Evatafeln von 1507 im Prado und in seiner Lucretia von 1518 in der Münchener Pinakothek, die auf eine Zeichnung von 1508 zurückgeht[20]). Hier finden wir zuerst in der nordischen Kunstgeschichte und in deutlichem Anschluß an die italienische Kunst das das Maß der menschlichen Figur umschreibende Format, die plastisch volle Modellierung und den Typus des weiblichen Körperideals mit seiner verallgemeinerten, die Bewegungsfunktionen aber stark betonenden Formenauffassung. Wir sehen ferner dasselbe Verhältnis der Figuren zum Raum, die Art wie die Gestalten ganz knapp am Bildrand wie auf einem schmalen Podium vor schwarzem Hintergrund stehen.

---

[18]) Die auf einen Schnitt der Dürerschen Proportionslehre zurückgehende Venus mit Amor im Privatbesitz (abgebildet bei Curjel, Tafel 65) ist nicht von Baldung, wie dies schon Friedländer und Buchner in ihren Rezensionen festgestellt haben.

[19]) Die von Buchner (a. a. O.) aufgedeckten Beziehungen von Baldungs Sintflut in Bamberg zu einem ferraresischen Gemälde desselben Gegenstandes im Münchener Kunsthandel gehen nicht über eine gewisse unleugbare ikonographische Verwandtschaft hinaus. Da auch Buchner die Vermittlung durch ein graphisches Blatt mutmaßt, bleibt die Vermutung, daß Baldung nie in Italien war, zu Recht bestehen.

[20]) Mit Recht behandelt daher Wölfflin die Komposition in seinem „Italien und die großen Gemälde" überschriebenen Kapitel (Die Kunst Albrecht Dürers, 4. Auflage, München 1920, S. 156).

Digitized by Google

Abb. 9. Frauenkopf. Kreidezeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett

Selbst Einzelheiten wie den Baum und die Schlange am Ast können wir sowohl bei den Tafeln im Prado wie bei denen in Budapest erkennen. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Baldungs Eva, daß seine Venus und seine Judith ihre Entstehung einer neuen Wendung des Künstlers zu Dürer verdanken. Baldung entdeckte plötzlich einen ganz andern Meister, als der war, dem er früher gefolgt ist, er fand den italienischen, den klassischen, den den Manierismus vorbereitenden Dürer. Was in Baldungs vor 1523 entstandenen Schöpfungen an die Kunst des großen Nürnberger Meisters anklingt, nimmt entweder von Dürers Graphik seinen Ausgang oder von jenen seiner gemalten Kompositionen, die

Digitized by Google

vor seiner zweiten italienischen Reise entstanden sind. Der malerische Stil des Paumgartner Altars und der wundervollen Epiphanie von 1504 in den Uffizien ist es gewesen, der Baldungs frühe Gemälde von 1507 an inspiriert hatte. Kein Zug in diesen Werken weist aber darauf hin, daß Baldung auch — wohl mit Ausnahme des Helleraltares — während oder nach der italienischen Reise entstandene Bilder Dürers, etwa in der Art der Berliner Madonna mit dem Zeisig von 1506 oder der Wiener Madonna von 1512 kennengelernt habe. Aus dieser Tatsache läßt sich der Schluß ableiten, daß Baldung, der gemeinsam mit dem Dürerschüler Hans Schäuffelein ein 1505 in Nürnberg erschienenes Buch mit Holzschnitten geschmückt hatte, bald nach 1505 — vor Dürers Rückkehr von Venedig im Jahre 1507 — die Stadt an der Pegnitz dauernd verlassen habe. Um 1520 finden wir im Werke Baldungs Schöpfungen, die deutlich zu Dürer zurückkehren. Der gezeichnete 1519 datierte Frauenkopf im Profil des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 9) ist in seiner prachtvoll festen Form vollkommen dürerisch. Auch eine Zeichnung wie der schöne fast lebensgroße weibliche Profilkopf mit dem Lorbeerkranz im Museum zu St. Germain en Laye von 1520[21]) ist ohne Kenntnis der Dürerschen Proportionszeichnungen undenkbar. Daß ferner die lionardesken, karikierenden Profilzeichnungen im Karlsruher Skizzenbuch und in Berlin dem Umwege über Dürer ihre Entstehung verdanken, hat schon Terey[22]) beobachtet. Wie diese Annäherung an Dürers Kunst im Gemälde seinen Niederschlag findet, das zeigen die Frankfurter Hexen. Vor 1525 muß aber Baldung in einen neuen, noch innigeren Kontakt zu Dürer getreten und Bilder wie die Adam- und Evatafeln und die Lucretia gesehen haben. Die Eintragungen in Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise beweisen, daß die persönlichen Beziehungen zwischen beiden Meistern trotz der langen Trennung nicht aufgehört hatten. Wir erfahren aus ihnen, daß Dürer graphische Blätter seines ehemaligen Schülers nach Antwerpen mitgeführt und sie dort verkauft und verschenkt hat. Diese Eintragungen lassen einen geschäftlichen Verkehr zwischen beiden Künstlern so gut wie gewiß, Zusammenkünfte vor und nach der Reise immerhin wahrscheinlich erscheinen. Baldung mag Dürer gebeten haben, in den Niederlanden für seine graphischen Erzeugnisse, auf die er mit Recht Stolz sein konnte, da sie in Form und Auffassung wirklich neu und epochemachend waren, Propaganda zu treiben und sie dort, wenn möglich, an den Mann zu bringen. Nach der Reise mag Dürer dann mit Baldung abgerechnet haben. So erscheint auch der äußere Anlaß für eine Reise Baldungs um 1524 nach Nürnberg gegeben.

Baldung lernte gegen die Mitte des dritten Jahrzehnts einen vollkommen anderen Dürer kennen, als der war, den er 1505 verlassen hatte. Wenn wir Baldungs bisherigen Entwicklungsgang vor Augen haben, und sehen, wie ihm die Gabe der übersichtlichen und abgewogenen Anordnung großer Massen versagt war — selbst auf dem wirklich monumentalen Freiburger Hochaltar dominiert die Einzelfigur —, so ist klar, daß ihn weniger Dürers große Kompositionsideen als sein Verhältnis

[21]) Térey III 212.
[22]) a. a. O. I 40.

Digitized by Google

zur menschlichen Gestalt den tiefsten Eindruck machen mußte. Den selbst nach Klärung der Form Ringenden mußte das neue Schönheitsideal Dürers zur Nacheiferung anspornen. Deutlich konnten wir beobachten, wie er sich schon vorher aus sich heraus immer mehr Dürers Art genähert hatte und können daraus schließen, wie tief Dürers Lösungen des Aktproblems im Gemälde ihn aufgewühlt haben mußten. In der Budapester Eva kommt Baldung dem Vorbild am nächsten. Hier wird die direkte Inspirierung durch Dürers Tafel von 1507 vollkommen klar. Nie wieder hat Baldung einen so ebenmäßigen, einer gesetzlichen Regel unterworfenen Akt gemalt. Der Drang nach der ausdrucksreichen Linie war aber zu stark in Baldung, als daß er sich auf die Dauer der Dürerschen Proportionslehre hätte unterwerfen können. In der Bewegung, der Lebendigkeit und in dem Ausdruck der Gestalt sah Baldung die wichtigste Aufgabe der Kunst und nicht in ihrer Regelmäßigkeit. Es erscheint daher wahrscheinlich, daß die Venus und die Judith nach der um 1524 anzusetzenden Eva entstanden sind, da sie die ersten leisen Abweichungen vom Kanon aufweisen, ohne den Kanon aber nicht zu denken sind. Baldungs klassische Periode ist nur kurz; wie auch anderwärts in der deutschen Kunst wird die Gotik vom Manierismus abgelöst. Wenn wir aber auch bald eine Abkehr vom Dürerschen Formenideal bei Baldung beobachten können, so war doch dieses neue künstlerische Erlebnis für seine ganze weitere Entwicklung von entscheidender Bedeutung.

Abb. 10. Vanitas. München, Pinakothek

Wie Baldung vom klassischen Stil abrückt, das sehen wir zuerst deutlich bei einer etwas unterlebensgroßen Tafel der Sammlung von Bissing in München[23]), die einer-

[23]) Abgebildet zuerst in dem zitierten Aufsatz von Friedländer, dann bei Curjel, a. a. O. Tafel 69. Leider wurde mir seinerzeit die Besichtigung des Originales von dem Besitzer nicht ermöglicht.

Digitized by Google

seits kompositionell und thematisch wieder an den Holzschnitt von 1519 anknüpft, andererseits den Formenstil der Budapester Akte weiter vereinfacht. Die Art dieser Vereinfachung ist höchst bezeichnend. Nicht nur der Eigenwert der Linie, die Unabhängigkeit des Konturs von dem Kanon der Gestalt, ist wiederhergestellt, auch die Fläche ist wieder in ihr Recht eingesetzt. An der Erscheinung der Körper ist nicht mehr ihr organischer Aufbau, sondern ihre Massenentwicklung das Wesentliche, der zuliebe die scharfe, plastische Akzentuierung zurückgedrängt wird. In der Auffassung besteht ein wichtiger Unterschied zu dem Holzschnitt von 1519. Aus der momentanen Handlung ist ein Zustand geworden. Nicht das einmalige Geschehen, der verschwindende Augenblick wird geschildert, sondern es wird das Sinnbild des Sündenfalls dem Beschauer vor Augen gestellt.

1529, ungefähr gleichzeitig mit der Bissingschen Tafel, sind dann die beiden gleichfalls unterlebensgroßen Aktfiguren der Münchner Pinakothek entstanden, von denen die eine als Allegorie der Musik, die andere als Allegorie der Vergänglichkeit[23a]) oder der Weisheit (Abb. 10) gedeutet wurde. Namentlich bei der Gestalt der Vergänglichkeit ist der gotische Schwung des Konturs wieder ganz hergestellt. Die Modellierung der Körper wird noch mehr zurückgedrängt, das dekorative Element tritt wieder stärker hervor. Die Figuren stehen in manchen Zügen den Akten von 1517 näher als denen von 1525. Die aufgegebene deutsche Märchenstimmung tritt sowohl in der landschaftlichen Umgebung wie im Ausdruck der beiden Gestalten wieder zu Tage. Diese romantische Note, die einen Grundzug von Baldungs Wesensart bildet, kommt vor allem in einigen kurz darauf gemalten antiken Historien wieder an die Oberfläche. Wir sehen sie in dem 1530 datierten Fragment vom Tode der Lucretia in Posen, dem Herkules und Antäus und dem Marcus Curtius aus demselben Jahre in München und dem prächtigen Mucius Scaevola[24]) von 1531 im Berliner Kunsthandel. Am schönsten aber tritt sie in dem Bilde des Berliner Museums, das Pyramus und Thisbe darstellt, zu Tage.

Die wenigen figurenreichen Kompositionen, die in diesen Jahren entstanden sind, sind unbeeinflußt von Dürer und ganz unklassisch. Dagegen macht sich in ihnen deutlich ein manieristischer Zug bemerkbar. Baldungs Kunst berührt sich jetzt mit den gleichzeitigen Strömungen in den Niederlanden. Ein Gemälde, wie der Herkules und Antäus von 1530 (Abb. 11), zeigt nicht nur Verwandtschaft mit einem ungefähr gleichzeitig entstandenen Holzschnitt von Geoffroy Tory, eines Franzosen, der stark unter dem Einfluß der niederländischen Romanisten stand, sondern findet auch eine Parallele[25]) in dem Bilde Mabuses von 1523[26]). An Mabuses Stil

---

[23a]) Der Totenkopf im Hohlspiegel läßt es wohl sicher erscheinen, daß Baldung eine Vanitas darstellen wollte. Auch auf den Madrider Tafeln hat er einem Memento-mori-Bilde eine Allegorie der Musik gegenübergestellt. Vielleicht wirken in beiden Fällen die kirchlichen Vorstellungen von der „vita contemplativa" und der „vita activa" nach.

[24]) Abgebildet bei Buchner a. a. O. S. 301.

[25]) In der Haltung erinnert die Gruppe außerdem an eine inhaltlich ganz anders motivierte Gruppe auf Michelangelos Sintflut, an den Vater, der seinen Sohn ans Land trägt.

[26]) Das im Wiener Kunsthandel befindliche Gemälde (Auktion Coray-Stoop, Luzern 1925) war von

Digitized by Google

erinnert auch noch die zweite Fassung des Herkules und Antäus in Kassel und der Merkur in Stockholm[27]). Baldung und Mabuse ist nicht nur eine ähnliche Formenauffassung eigen, sie verbindet auch sonst eine unleugbare Wahlverwandtschaft. Auch den Sündenfalldarstellungen Mabuses ist sowohl das starke Herausarbeiten der Formen, wie — wenn auch in viel zahmerer Weise — das erotische Moment eigen. Das Bindeglied, das uns beweist, daß hier mehr als eine durch den Zeitstil bedingte Parallele vorliegt, ist zweifelsohne die Kunst Dürers, der auch Mabuse viel mehr verdankt, als gewöhnlich angenommen wird. Die Beziehungen sind aber noch nähere. Baldung hat in einem Falle im Jahre 1530 eine Kompositionsidee von Mabuse entlehnt[28]). Wir wissen noch nicht, ob Baldung in den Niederlanden gewesen ist, obwohl manches für diese Annahme sprechen würde. Jedenfalls hat

Abb. 11. Herkules und Antäus. München, A. S. Drey

Friedländer in seinem Bericht über die Brügger Leihausstellung von 1902 im XXVI. Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft 1903, als grobe Kopie bezeichnet worden, welcher Ansicht auch Weisz (Jan Gossaert, gen. Mabuse, Parchim i. M. 1912, S. 40) sich anschloß, der das Bild als spätere Kopie bezeichnete. Eine vor wenigen Jahren vorgenommene Reinigung des stark übermalten „Joannes Malbodius pin" bezeichneten Gemäldes (nur die Jahreszahl 1523 erscheint mir an der Signatur sicher authentisch) hat aber ergeben, daß es sich offenbar um eine gleichzeitige der Werkstatt entstammende Replik des verschollenen eigenhändigen Originales handelt.

[27]) Buchners Datierung des Casseler Bildes in die dreißiger Jahre erscheint mir durch die Farbengebung, die Verallgemeinerung der Formen und den Typus des Antäus, der ganz ähnlich ist wie der des ohnmächtigen Jünglings rechts vorn auf dem Mucius-Scaevola-Bild gerechtfertigt. Das Stockholmer Bild kenne ich leider nicht aus Autopsie.

[28]) Das hat zuerst Ernst Weisz, Cicerone, 1913, S. 563 gesehen.

Digitized by Google

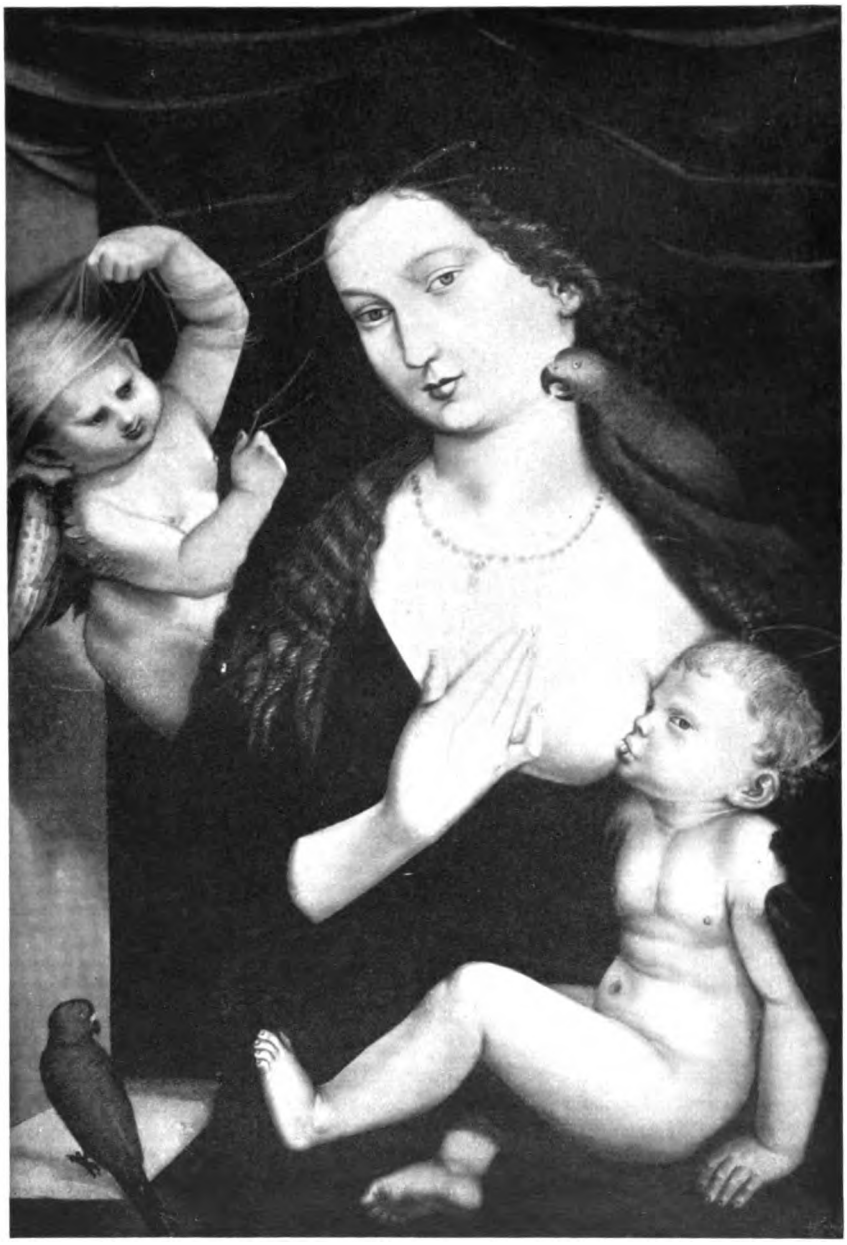


Abb. 12. Die Madonna mit den Papageien. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Digitized by Google

der niederländische Einfluß, soweit er überhaupt stattgefunden hat, keine durchgreifende Wandlung in Baldungs weiterem Werk hervorgerufen.

Ein Anschluß an niederländisch romanistische Tendenzen ist von 1530 an vor allem im Madonnenbilde bemerkbar. In der ersten Hälfte von Baldungs Schaffen kommt unter zahlreichen Mariendarstellungen das Halbfigurenbild nur einmal vor. Schon bei dieser Maria mit dem schlafenden Kinde in Freiburg ist die starke Konzentration der Komposition auffallend. Baldung bemüht sich hier, die Form plastisch herauszuarbeiten[29]). Häufiger begegnen wir dem Thema erst in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens. Wie er in den zwanziger Jahren immer wieder das Motiv der stehenden Aktfigur variierte, so hat er etwa von 1525 oder 1526 an auch eine Reihe lebensgroßer Madonnen in Halbfigur gemalt.

Schärfer und akzentuierter in der plastischen Form als das Freiburger Bild ist die Madonna mit den beiden Papageien (Abb. 12), die kürzlich für das Germanische Museum in Nürnberg angekauft wurde[30]). Es ist ein Bild von tiefer dunkler Farbigkeit[31]). Das Werk zeigt die Klarheit der Auffassung, die die wenig früher gemalten großen Akte in Budapest, Haag und Nürnberg auszeichnet. Baldung schafft hier eine große repräsentative Madonna. Er stellt sich damit — offenbar wieder Dürerschen Anregungen folgend — in ziemlichen Gegensatz zu den Gepflogenheiten oberdeutscher Kunst, die die Madonna auch im Tafelbilde immer gerne in Beziehung zu ihrer Umgebung setzt, während die niederländische das im Grunde quattrocenteske Halbfigurenbild der Madonna auch in dieser Zeit noch besonders pflegte.

Die Wandlung, die Baldungs Kunst am Ende dieses Jahrzehnts erfährt, offenbart dann die 1530 datierte zweite Madonna des Nürnberger Germanischen Museums, die kompositionell ziemlich getreu eine verschollene, aber rekonstruierbare Madonna Mabuses nachschafft[32]). Es ist sehr bezeichnend, daß Baldung nur den Bildaufbau und nicht auch den Formenstil seines Vorbildes übernimmt. Was ihn offenbar reizte, war die ganz enge Verbindung der Körper von Mutter und Kind. Die Abkehr von

---

[29]) Die Jahreszahl auf dem Bilde ist deutlich 1514 zu lesen, sitzt aber auf dem übermalten roten Grund, dessen Abdeckung vor Fällung eines endgültigen Urteils abzuwarten ist. Buchner (a. a. O.) setzt das Bild 1520 an, es knüpft sichtlich noch an die Formensprache des Freiburger Altares an, geht aber an Präzision der Formen noch darüber hinaus.

[30]) Die Tafel war lange Jahre im Wiener Privatbesitz. E. H. Zimmermann hat auch mit dieser seiner vierten großen Baldungerwerbung [Sebastianaltar von 1507, Judith von 1525 (abgebildet bei Buchner a. a. O. S. 293), Männliches Bildnis von 1526], Dank denen Nürnberg jetzt die bedeutendste Sammlung an Werken des Meisters besitzt, vor allem die nürnbergisch-dürerische und die monumentale Seite im Wesen des Künstlers betont.

[31]) Ich halte es für unmöglich, mit Buchner (a. a. O.) anzunehmen, daß die Freiburger Madonna und die Papageienmadonna gleichzeitig entstanden sind. Letztere ist zwar eine kompositionelle Weiterbildung der anderen, aber sie ist so viel freier in der Form, so viel plastischer in der Modellierung, so viel größer in der Auffassung, daß sie sicher nicht vor 1525 gemalt wurde. Man vergleiche nur das Christkind und den Engel mit dem Putto auf dem Hexenbild von 1523, um sofort zu erkennen, daß die Papageimadonna unmöglich vor dem Frankfurter Gemälde entstanden sein kann.

[32]) Siehe Weisz, a. a. O.

Digitized by Google

Abb. 13. Die Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln. Ehemals Venedig, Sammlung Manfrin

dem plastischen Stil von der Mitte der zwanziger Jahre macht sich auch bei dieser Nachschöpfung bemerkbar. Bei Mabuse wird die Form bis in die letzte Einzelheit hinein plastisch herausgearbeitet, bei Baldung ist alles bewußt vereinfacht, die Fläche ist die dominierende Macht. Baldung hat das Motiv dieses Madonnabildes dann variiert und umgestaltet in einer zweiten Tafel, die sich früher in der Sammlung Manfrin in Venedig (Abb. 13) befunden hatte[33]). Das fremde Motiv

[33]) Zuerst publiziert in Friedländers oben zitiertem Aufsatz. Mir leider nicht durch Autopsie bekannt.

Digitized by Google

Abb. 14. Die Madonna mit dem schlafenden Kinde. Potsdam, Gemäldegalerie in Sanssouci

Digitized by Google

ist hier durch Baldungs eigenen Geist so beseelt, daß das Werk als schönste Madonnenkomposition des Künstlers bezeichnet werden kann. Das Bild atmet alle jene Grazie, die Baldung in seinen glücklichsten Augenblicken zu Gebote stand und hat nichts von jener Kleinlichkeit, die so vielen um und bald nach 1530 entstandenen Gemälden anhaftet.

Die nackte Brust der beiden Nürnberger Madonnen finden wir später noch bei der Madonna in Sanssouci (Abb. 14), der geschlossensten aller Fassungen des Themas. Das schlafende Kind steht im Typus Mabuse wieder besonders nahe, während der Putto mit der Traube eine ganz unniederländische Grazie aufweist, die aus Baldungs eigenster Natur stammt und fast eine Art Wesensverwandtschaft mit der Kunst Parmegianinos zeigt. Den Abschluß der Entwicklung scheinen dann die zwei unterlebensgroßen Tafeln der Reihe, die Madonna in Sigmaringen und die Madonna in der Weinlaube der Straßburger Galerie zu bilden[34]). Schon durch die größere Auflockerung der Komposition und durch die Hinzufügung von zahlreichen verstreuten Putten bezeugt das Straßburger Bild die endgültige Abkehr von der niederländischen Manier.

Das niederländische Element in den lebensgroßen Madonnenbildern Baldungs läßt diese Schöpfungen in einer Zeit, in der alle jüngeren deutschen Künstler nach Italien blickten, ziemlich isoliert innerhalb der deutschen Kunstgeschichte erscheinen. Wir dürfen aber diesen niederländischen Einschlag nicht überschätzen, obwohl er im vierten Jahrzehnt immer wieder in Baldungs Werk auftaucht, sondern müssen im Auge behalten, daß der neue Typus schon in der Madonna mit den Papageien auftaucht, die offenbar vor der Berührung mit der niederländischen Kunst entstanden ist. Die Engelsköpfe des Straßburger Bildes, die sich klar und scharf vom dunklen Grunde abheben, schlagen wieder eine Brücke zur Kunst Cranachs, der in seiner späteren Zeit eine gewisse Vorliebe für dieses Motiv hatte.

Es besteht nicht der geringste Anhaltspunkt, daß jemals eine wirkliche Berührung Baldungs mit der Kunst Cranachs stattgefunden habe. Für unsere Erkenntnis von den Faktoren, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die deutsche Kunst bestimmten, ist aber die Beobachtung wichtig, daß Motive, die wir gewöhnt sind, als spezifisch cranachisch zu empfinden, auch im Werke Baldungs auftauchen. Schon vereinzelte Holzschnitte Baldungs aus dem Beginn des zweiten Jahrzehnts, wie die Madonna lactans, die Salome oder der Ecce homo von 1511 zeigen in Bildaufbau, Formgebung und Auffassung eine auffallende Parallelität mit gleichzeitigen Schöpfungen des Wittenberger Meisters. Daß Baldung bei seinem Holzschnitt Luther mit der Taube offensichtlich Cranachs Kupferstich von 1520

[34]) Buchner (a. a. O.) setzt die Madonnen in Straßburg und Sanssouci ganz an den Schluß der Entwicklung um 1544, während sie Curjel (a. a. O.) um 1539 ansetzt. Diese Datierung wird durch den Umstand gestützt, daß im Kunsthandel ein 1539 datiertes zweites Exemplar der Sigmaringer Madonna ohne Krone aufgetaucht ist, dessen Kenntnis ich Curjel verdanke. Ich glaube, daß man hier unterscheiden muß. Die Madonna in Sanssouci repräsentiert deutlich den Stil der um 1540 entstandenen Madrider Akte. Die rein dekorative Note der Straßburger Komposition finden wir aber erst bei dem 1544 datierten Bilde in Seußlitz wieder.

Digitized by Google

Abb. 15. Ungleiches Liebespaar. Karlsruhe, Gemäldegalerie

benützt hat, scheint durch äußere Umstände genügend erklärt. Auffallend ist es aber, daß er 1528 in einem erst kürzlich aufgetauchten Halbfigurenbilde, das aus dem Münchener Kunsthandel (Abb. 15) in die Karlsruher Kunsthalle gelangt ist, einen von Cranach häufig variierten Gegenstand, den lüsternen Alten behandelt hat. Baldung hat es verstanden, aus dem Thema eine lebendige Dramatik heraus zu holen, die weit entfernt ist von der spießbürgerlichen Drastik, die Cranach seinen ungleichen Paaren zu verleihen liebte. Auf Baldungs Bild begehrt ein kräftiger vollsaftiger Greis eine junge, etwas dumpfe, aber keineswegs püppchenhafte Dirne. Bei aller Verschiedenheit in der Formgebung und Auffassung der beiden Künstler ist die thematische Parallele doch für die Aufdeckung jener deutschen Geistesströmungen der Epoche, die in der bildenden Kunst ihren Niederschlag fanden, von Bedeutung. Letzten Endes gehen natürlich beide Darstellungen des Themas auf das schon zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts vom Hausbuchmeister behandelte Thema des Liebespaares in Halbfigur zurück. Jedenfalls rückt Baldung hier von der Art seiner früheren Darstellung von Liebespaaren, wie sie in Wappenvisierungen und auch noch in der Zeichnung von 1523 der Pariser Biblio-

Digitized by Google

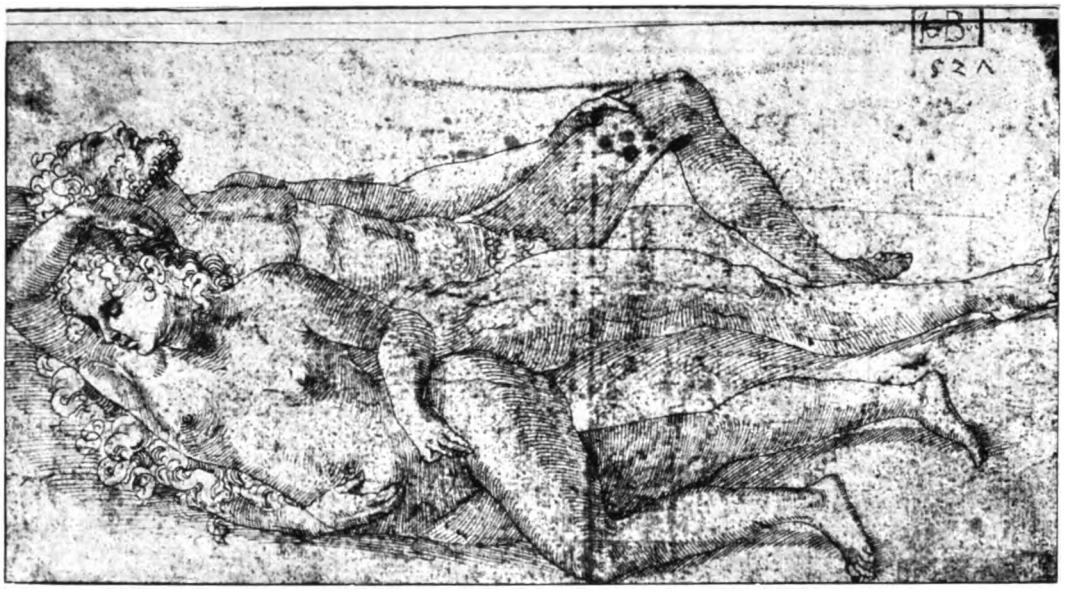


Abb. 16. Liegendes Paar. Federzeichnung. Stuttgart, Kupferstichkabinett

thèque nationale vorkommen und die alle die romantische Note der früheren Werke (vgl. Abb. 18 u. 19) fortführen, erheblich ab.

Die Entwicklung Baldungs geht nicht klar, scharf und methodisch vor sich, wie etwa die des jüngeren Holbein, bei dem jedes Werk aus dem unmittelbar vorangehenden herauswächst. In Baldungs reicher Natur sind viele Kräfte tätig, von denen bald die eine, bald die andere an die Oberfläche drängt, sodaß öfters ein lebhafter Wechsel eintritt. Der vitale Zug, der in dem ungleichen Paar von 1528 so lebhaft zu spüren ist und in den Akten von 1529, der Madonna und den antiken Historien von 1530 und 1531 verschwindet, macht sich in den Pferdeholzschnitten von 1534 wieder mächtig geltend. Baldung zeichnet Hengste, das feurige, kämpfende Temperament zieht ihn an der Pferdenatur an. Ihn reizt nicht das ruhige Tier in seinem Ebenmaß, sondern das lebhaft bewegte und von einem starken Trieb erfüllte. Zum ersten Male wählt er für eine bildmäßige Komposition das Breitformat. Ungefähr gleichzeitig muß der für eine Brüsseler Manufaktur geschaffene Entwurf eines Bildteppichs mit der Bekehrung Pauli entstanden sein. Selbst in der ziemlich groben Ausführung, die der Teppich des Berliner Museums zeigt, wird die Großartigkeit des Wurfes klar. Baldung knüpft kompositionell an einen eigenen frühen Holzschnitt an, verwandelt aber nicht nur das Hochformat in ein Breitformat, sondern gibt auch seiner Anordnung eine neue Klarheit. Die drei großen, den Bildaufbau beherrschenden Pferdeleiber sind so geschickt über die Fläche verteilt, daß einerseits eine ebenmäßig ponderierte Massenanordnung erzielt wird und daß andererseits für den gestürzten Saulus vorne genügend Raum bleibt, um ihn als Hauptfigur zur entsprechenden Geltung zu bringen.

Die letzten Jahre seines Lebens hat Baldung sich wieder mit Aktdarstellungen

Digitized by Google

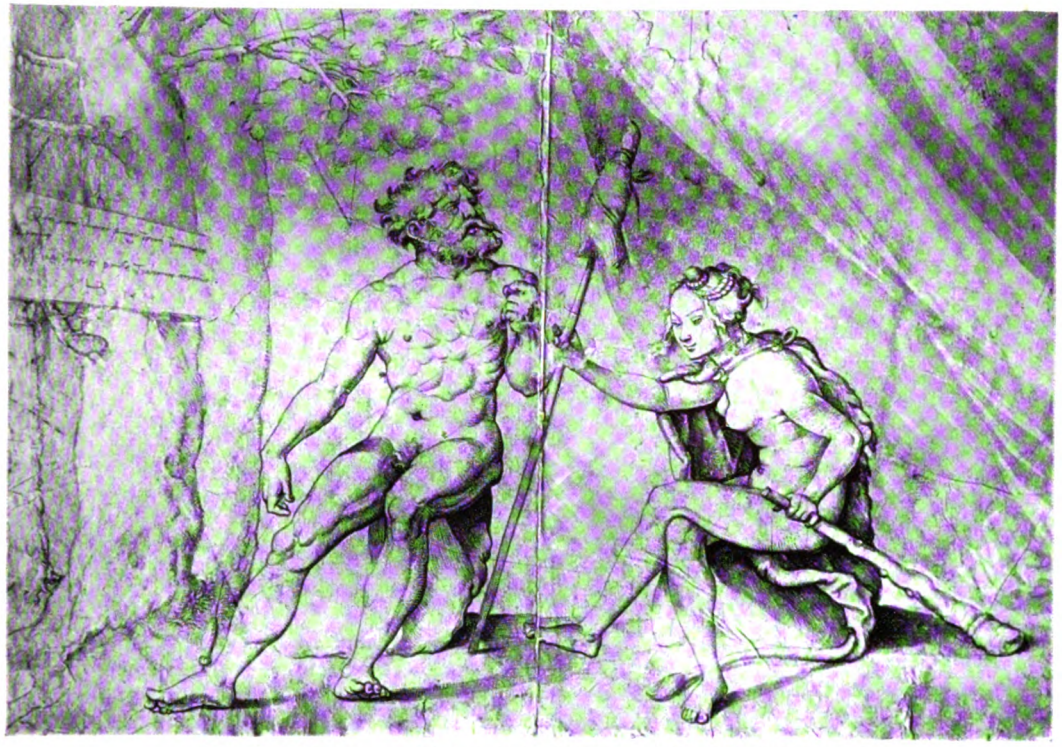


Abb. 17. Herkules und Omphale. Federzeichnung. Paris, Sammlung Masson

beschäftigt, die bezeichnender Weise eher an die vollplastischen starkfarbigen Werke von 1525, als an die weichen tonigen von 1529 anknüpfen. Den Reigen eröffnet eine merkwürdige große Tafel in niederem Breitformat, die ich vor wenigen Jahren im Depot des Wiener kunsthistor. Museums entdecken konnte[35]).

[35]) Das Gemälde weist auf der Rückseite den Stempel Kaiser Karl VI. und die alte Inschrift, Heren Dr. Niclaußen Gülchen, Nürnberg und drei Wappenstempel auf. Über den Dr. Gülchen vgl. den Aufsatz von Dr. Wilhelm Fürst: Der Prozeß gegen Nikolaus v. Gülchen, Ratskonsulenten und Advokaten zu Nürnberg, 1605 in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Heft 20, Seite 132—174 (Mitteilung von Dr. Mummenhoff). Das Bild war vollkommen übermalt, alles mit Ausnahme der Figuren selbst war offenbar im 17. Jahrhundert schwarz zugestrichen worden, so daß die Akte sich von einem schwarzen Hintergrund abhoben. Bei der Abdeckung ergab es sich, daß an verschiedenen Stellen Lasuren fehlten, was den Eindruck ein wenig fälscht, das Tuch z. B. viel malerischer erscheinen läßt. Dasselbe tritt an beider Händen und Füßen und offenbar auch am Kopf des Lot zutage. Diese Mängel der Erhaltung scheinen die Schuld zu sein, daß das Bild von den eigentlichen Baldungspezialisten abgelehnt wurde. Ich wüßte keinen Schüler zu nennen, der dem Meister in der Bildung des menschlichen Kopfes, in der Zeichnung der Haare, die man mit denen der Madonna von Sanssouci vergleiche, oder dem gemalten Brand so nahe kommt, ja der überhaupt diese Genialität der Erfindung mit dieser Meisterschaft der Ausführung paart und dabei in allen Stileigentümlichkeiten so ganz im Geiste des Meisters bleibt. Daß Buchner (a. a. O.), der übrigens nachträglich das Bild anerkannt hat, sich „die schwüle Lotgeschichte der Wiener Galerie mit dem Baldung der vierziger Jahre nicht zusammenreimen kann", kommt wohl daher, daß das Bild — es ist 1537 datiert — in den dreißiger Jahren entstanden ist.

Digitized by Google

Das Gemälde (Tafel), das Lot mit seinen beiden Töchtern darstellt, ist 1537 datiert. Es befaßt sich mit dem formalen Probleme der liegenden Aktfigur, dem wir in Baldungs Werk zuerst in einer Zeichnung begegnen. In dem Blatte in Stuttgart (Abb. 16) hat der Künstler in der strichelnden Manier der späteren Zeit zwei liegende Akte dargestellt, die als Adam und Eva, aber auch einfach als ruhendes Liebespaar gedeutet wurden. Die beiden Gestalten liegen still nebeneinander, sie schläft in seinem Arme, er hält die Augen geöffnet. Allem Anschein nach hat den Meister in erster Linie das formale Problem interessiert: das Nebeneinander der zwei liegenden nackten Körper mit dem Zusammen- und Auseinanderlaufen ihrer Linien. In einer Zeichnung des Karlsruher Skizzenbuches hat dann Baldung mit knappen flüchtigen Strichen einen liegenden Mann festgehalten, der sich mit seinem Oberkörper aufrichtet. Bei dem Stuttgarter Blatte handelt es sich um einen Kompositionsentwurf, bei dem Karlsruher anscheinend nur um eine Bewegungsstudie. Das Problem der Kontrastierung eines männlichen und eines weiblichen Aktes beschäftigte Baldung dann in einer fast ganz bildmäßig komponierten Zeichnung (Abb. 17) von 1533, die Parker in der Sammlung Masson in Paris festgestellt hat[36]). Herkules und Omphale sitzen sich hier in einer Landschaft gegenüber. Die Akte haben noch ganz die Zierlichkeit der Bilder um 1530, Einzelheiten der Zeichnungsweise aber, vor allem die Bildung von Händen und Füßen, stimmen schon wörtlich mit dem Lot und seiner Tochter auf dem Bilde von 1537 überein.

Erst in diesem Bilde hat Baldung sich neu mit dem Problem der Aktfigur auseinandergesetzt. Die Körper, die auf dem Stuttgarter Blatte noch ruhig nebeneinander lagerten, sind nun eng miteinander verbunden. Die eine Tochter hat sich hier in den Schoß des liegenden, bereits trunken gemachten Vaters gelegt, um ihn zu wärmen. Wir spüren an den Figuren, namentlich an den Beinen der Frau und der Schulter des Mannes, die feste Schulung, die der Künstler mitgemacht hat. Während aber die Akte des Herkules und Antäus darstellenden Bildes in Kassel wie anatomische Muskelstudien anmuten, steht hier die plastische Form nicht mehr im alleinigen Vordergrund des Interesses. Eine gewisse Verallgemeinerung ist bei beiden Akten zu spüren; ihre großen Massen sollen in der Flächenentfaltung wirken. Stets hatte es Baldung geliebt, zwei Aktfiguren in einen starken formalen und koloristischen Gegensatz zu bringen. Bei den Vanitasbildern von 1517 steht der bräunlich-gelbe Tod neben einem weißen Frauenleib, auf den beiden Budapester Tafeln kontrastiert der blasse weibliche Akt mit dem roten männlichen, auf dem Karlsruher Liebespaare steht die blasse Buhlerin dem roterhitzten Alten gegenüber und selbst bei den Antäusbildern ist die eine Gestalt gelblich, die andere rötlich gehalten, um ein starkes farbiges Absetzen der beiden Körper voneinander zu erzielen. Diesen Gegensatz finden wir auch bei dem Wiener Gemälde von 1537. Er wird hier noch verschärft durch die Nebeneinanderstellung eines in rosafarbenen Tönen gemalten blühenden jungen Frauenleibes und eines gelbbraunen welken, wenngleich noch kräftigen greisen Körpers.

[36]) Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. 1924, S. 252 ff.

Digitized by Google

Wie bei den Akten von 1525 scheinen die wehenden blonden Haare des jungen Weibes von einem heißen Wind bewegt zu werden. Die Freude am Ornamentalen, die bei Baldung immer wieder durchbricht, macht sich in diesen prachtvoll stilisierten Haarlocken geltend.

Auf diesen Gegensatz der beiden Körper ist das ganze Bild gestellt. Mit der zweiten Tochter wußte der Künstler nichts anzufangen. Er hat ihr kleines Figürchen, das schon als geschwängert charakterisiert zu sein scheint, in den Mittelgrund gesetzt. Das Thema ist seines ganzen biblischen Nimbus entkleidet. Lot hat nichts von der patriarchalischen Würde, mit der ihn immerhin niederländische Manieristen vom Schlage eines Jan Massys oder Pieter Aertsen[36a]) ausstatteten. Nur das brennende Sodom im Hintergrund zeigt uns, daß es sich um diesen biblischen Gegenstand und nicht einfach um ein ungleiches Liebespaar handelt, das ausnahmsweise einmal nackt dargestellt ist. Wie bei den Budapester Sündenfallbildern ist das erotische Moment vor allem psychologisch erfaßt. Dem Mienenspiel ist die stärkste Rolle zugewiesen. Erschreckend bricht die Gier der Sünde aus den Zügen Lots. Daß er trotz seines Alters in dem jungen weiblichen Wesen Wollustgefühle hervorruft, das beweisen Mund und Augen ihres verführerisch schönen und nur scheinbar ruhigen Antlitzes auf das deutlichste. Ihr Gesicht zeigt aber außerdem noch den Ausdruck des Triumphes und erinnert uns, daß sie nach den Worten der Bibel die Verführerin ist.

Wie in seinem ersten großen Altar von 1507 in Nürnberg macht Baldung auch hier seinem Beinamen — den Grienhanß nennt ihn Dürer — alle Ehre. Die beiden Akte des stofflich mit größter Meisterschaft gemalten Bildes — man sehe den Schmuck der Frau, das Weinglas oder die große Zinnflasche — lagern auf einer prachtvollen grünen Decke. Dahinter aber sehen wir in der Ferne grüne Wälder und Wiesen, die plötzlich, durch einen scharfen Kontur getrennt, in das rote Feuermeer übergehen. Wie eine Reminiszenz an Dürer, beziehungsweise an das Budapester Evabild, muten dann die mit malerischer Vollendung wiedergegebenen Buchenstämme an, die uns einen ganzen Waldesrand vorzutäuschen vermögen. Koloristisch ist das Bild auf den Gegensatz der beiden Komplimentärfarben grün und rot gestellt. Das Rosa des Frauenkörpers, das in dem Futter der Decke nachklingt, steht in der Mitte. Es ist nirgends versucht, den Reflex des Feuers im Vorder- oder Mittelgrunde aufleuchten zu lassen. Der Gegensatz soll plötzlich kommen, um überraschender zu wirken. Die Farbengebung ist unnaturalistisch, wie die Akte unnaturalistisch waren. Gerade durch das Vermeiden aller naturalistischen Zufälligkeiten ist es dem Künstler gelungen, einen ganz starken unmittelbaren Eindruck mit seinem Bilde zu erzielen.

Die Landschaft nimmt zwar nur einen verhältnismäßig kleinen Raum in dem Gemälde ein, ist aber keineswegs bloß schmückendes Beiwerk oder raumbildende dekorative Folie, sondern bildet, wie vorher nur in ganz anderer malerischer Ge-

[36a]) Vor Baldung hat Lucas van Leyden in seinem Stich von 1530, den der deutsche Meister gekannt haben dürfte, das Thema mit nackten Figuren behandelt, Lot aber als kräftigen Mann dargestellt.

Digitized by Google

Abb. 18. Aristoteles und Phyllis. Federzeichnung. Paris, Louvre

Digitized by Google

Abb. 19. Pyramus und Thisbe. Rückseite eines Herrenporträts. München, A. S. Drey

Digitized by Google

staltung auf den Akten von 1529 einen Stimmungskoeffizienten, der für die Erscheinung des Bildganzen von größter Wichtigkeit ist.

Die Landschaft der Frühwerke Baldungs war schon in den ersten Zeichnungen, dem Blatt im Louvre[37]) von 1503 (Abb. 18), der Madonna und einer stehenden Katharina in Basel, beide von 1504 und der Enthauptung der Heiligen Katharina von 1505 in Berlin aus Dürerschen Elementen zusammengesetzt. Im Vordergrund ragen einige Bäume auf, ein meist flüchtig skizzierter Hintergrund ist angefügt. Diese Zeichnungen, die eine feste Gruppe bilden, die sich nicht mehr, wie es noch H. A. Schmid[38]) wollte, aus dem Werke des Meisters entfernen lassen, schlagen die Brücke zu dem frühesten Gemälde Baldungs. Es ist ein festes, hartes, ganz dürerisches Bildnis (bei A. S. Drey in München) mit scharf umrissenen Zügen und glasharten Augen, das früher Hans von Kulmbach zugeschrieben war[39]). Das Bildnis ist aber auf der Rückseite bemalt, zeigt eine Darstellung von Pyramus und Thisbe (Abb. 19), die in der Figurenzeichnung und Faltengebung mit diesen frühen Zeichnungen vor allem mit der im Louvre und der Katharina in Basel vollkommen identisch ist und bereits die malerische Wirkung von um 1510 entstandenen Werken wie dem Crucifixus mit Heiligen in Basel koloristisch vorwegnimmt. Hier aber ist die Landschaft verhältnismäßig undürerisch, gibt eine einheitliche Ferne voll dunkler Wald- und Gebirgsstimmung, die nirgends ins Detail geht und bereits im Keim die ganze Landschaftskunst des Meisters, seine ihm eigene Note, das Wesentliche des Naturausschnitts zu erfassen, enthält.

Die ersten 1507 datierten Altäre in Nürnberg und Berlin zeigen hingegen kaum ein einheitliches Landschaftsbild. Ganz unvermittelt schließt ein Dürers Manier nachgebildeter heller Hintergrund an den mit Gräsern und Steinchen besäten Boden des Vordergrundes an. Um 1512 tritt eine Wandlung ein, die vielleicht mit einer Berührung mit der Kunst Grünewalds, der nur durch einzelne Motive und malerische Mittel, nicht durch seinen Wesenscharakter auf Baldung eingewirkt hat, zusammenhängt. Das wichtigste Werk dieser Art ist die Gebirgslandschaft im Mittelschrein des Schnewlinaltars von 1514 im Freiburger Münster (Abb. 20), die den Hintergrund für die geschnitzten, reich vergoldeten Figuren einer heiligen Familie, die nach Dürerschen Motiven gebildet ist, abgibt. Wir sehen zuerst eine Rosenlaube und einen Fichtenstamm, dann eine Stadt am See mit dahinterliegender Burg und schließlich fernes hohes Gebirge; alles prachtvoll gemalt und ganz einheitlich gesehen, von einer Größe der Gesamtauffassung und einer Klarheit der Gestaltung, wie sie im Tafelgemälde kaum einem anderen deutschen Maler der Zeit gegeben war. Während die Landschaft hier vollkommen Folie ist, gewinnt sie bei dem Johannes auf Pathmos auf dem Flügel des Altars und vor allem bei der Innsbrucker Beweinung an inhaltlicher Bedeutung. In ihren bewegten Formen und starken Farben klingt der dem Thema unterlegte Ausdruck der

---

[37]) Vgl. Parkers oben zitierten Aufsatz in den Archives alsaciennes.

[38]) Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, S. 310.

[39]) Abgebildet im Katalog der Ausstellung Cassirer, Berlin 1915. Die richtige Bestimmung wurde, wie ich von Herrn Kommerzialrat A. S. Drey höre, zuerst von M. J. Friedländer ausgesprochen.

Digitized by Google

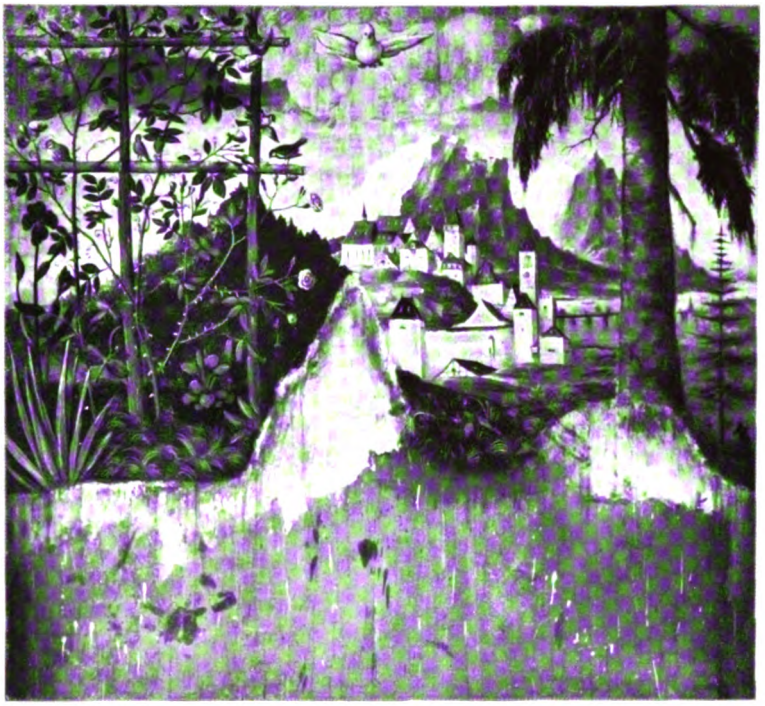


Abb. 20. Rückwand des Mittelschreins des Schnewlinaltars. Freiburg i. Br., Münster

Gemütsbewegung nach. Dieser frühe, durch seine starke Unmittelbarkeit bestechende Landschaftsstil Baldungs scheint auf die Schweizer wie Niklaus Manuel oder Hans Leu eingewirkt zu haben. Einige rein linear gehaltene mit dem Silberstift ausgeführte Landschaftszeichnungen Baldungs[40]) — die Berliner ist 1514, eine zweite 1515 datiert — erinnern an die Federzeichnungen Wolf Hubers. Es fehlt ihnen aber die romantische Note des Passauer Malers. Baldung gibt reine getreue Schilderungen bestimmter Gegenden, die als solche also dürerisch empfunden sind. Sie gehen aber viel weniger ins Detail als Dürers Landschaften und halten vor allem die Hauptzüge der Bodenformation fest. Die Bauten sind mit topographischer Treue geschildert. Wieder also fesselt den Künstler die Struktur, das Wesen der Erscheinung. Der wichtigste Unterschied, der die Landschaftsauffassung in Baldungs Ruhe auf der Flucht in Wien und Nürnberg von ähnlichen Werken der Donauschule unterscheidet, ist einerseits die klare Tagesstimmung, die kein irgendwie unheimliches, von eigenem selbständigem Leben erfülltes Element enthält, und andererseits der Umstand, daß die Figuren im Vordergrund des Interesses stehen und die Hintergrundslandschaft ihren Formen angepaßt ist, während bei Altdorfer und Wolf Huber die inmitten der Landschaft stehenden Figuren oft erst aus dieser heraus verständlich sind. Trotzdem die Landschaft also auch in dieser Periode Baldungs nur sekundäres Interesse

[40]) Abgebildet: Archiv für Kunstgeschichte I 35 und Térey III 98.

Digitized by Google

hat, gelang ihm doch im Prager Martyrium der heiligen Dorothea von 1516[41]), das vor Grünewalds Mariaschneebild in Freiburg entstanden ist, das erste überzeugende Winterbild der deutschen Kunst. Am stärksten sind in der 1520 datierten Geburt Christi in München die Figuren dem Raume untergeordnet. Die zahlreichen Lichtquellen dieser Darstellung der Heiligen Nacht setzen das Gemälde in eine unmittelbare Parallele zu Altdorfers Wiedergabe desselben Themas in der Wiener Galerie. Während aber in Altdorfers malerischer Gestaltungsweise die Figuren mit dem unendlichen Raum zu einer Einheit zusammenschmelzen, herrscht bei Baldung ein deutlicher Dualismus zwischen den fest geformten Figuren und dem Raum, der mit allen Lichtgegensätzen doch wieder in klarer plastischer Begrenzung gehalten ist. Die bald darauf eingetretene große Stilwandlung bringt es mit sich, daß die Landschaft in Baldungs Werken des dritten Jahrzehnts fast ganz zurücktritt. Erst bei den Akten von 1529 in München kommt sie wieder als dekorative und stimmunggebende Folie vor. Die romantisch aufgefaßten antiken Historien aus der Zeit um 1530 räumen ihr zwar wieder einen größeren Platz ein, doch spielt sie meist inhaltlich und formal — der Marcus Curtius und das Berliner Pyramus- und Thisbebild sind Ausnahmen — eine geringere Rolle als auf den früheren Werken. Sie ist mit viel weniger Liebe zu den Einzelmotiven behandelt und bleibt im Dekorativen befangen, hat aber zuweilen in der duftigen rosigen Ferne — Münchner Vanitas und Aschaffenburger Kreuzigung[42]) — eine zarte malerische Wirkung. Erst bei dem Lotbild von 1537 gewinnt sie wieder den Reichtum der Einzelformen zurück.

Zahlreiche Elemente des Lotbildes stehen im Gegensatz zu dem spitzen Linearstil der typischen Spätwerke. Das Gemälde bedeutet in mehr als einer Hinsicht einen Rückgriff auf den Stil der zwanziger Jahre. Das ganze Schaffen Baldungs hindurch können wir beobachten, wie scheinbar Gegensätzliches nebeneinander steht. Während der 1513 begonnenen und 1516 abgeschlossenen Arbeit an dem großartigen, von tiefem Ernst erfüllten Freiburger Hochaltar zeichnete Baldung seine zierlichsten und laszivsten Hexendarstellungen. Eine feinnervige Schöpfung wie die Lucretiazeichnung im Städel stammt aus demselben Jahre wie der rustikale Altar der Taufe Christi[43]). Zwischen den monumentalen Akten von 1515 mit ihrer edlen Würde und den dekorativen von 1529 mit ihrer wundervollen Märchenpoesie ist ein so erdhaftes Werk wie der lüsterne Alte entstanden. Unge-

[41]) Das Gemälde ist im wesentlichen von reinster Erhaltung. Nur die kleine Figur des Stifters rechts unten und der vorderste Reiter im Mittelgrund sind nun infolge einer späteren Übermalung unsichtbar geworden und nur noch in den Konturen zu erkennen.

[42]) 1533 ist eine Zeichnung Baldungs mit dem Gekreuzigten in der Albertina datiert, die er dann auf dem Gemälde kaum verändert übernimmt. (Abgebildet bei Parker, Anzeiger für schweizer. Altertumskunde, N. F. 1924, S. 256.)

[43]) Wenn man, wie dies Curjel getan hat (siehe dagegen Friedländers oben zitierte Kritik), den großen Flügel in St. Marien am Kapitol in Köln mit dem Tod Mariae und der Trennung der Apostel, an dem wohl Schülerhände mit gearbeitet haben mögen, aus Baldungs Werk überhaupt streicht, müßte man konsequenterweise auch den ganz stilverwandten Frankfurter Altar, der signiert ist, Baldung aberkennen.

Digitized by Google

Abb. 21. Landschaft mit Fastnachtzug. Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett

fähr in derselben Zeit tritt in der gespenstischen Heiligen Nacht des Frankfurter Städelschen Institutes und in der Mondscheinszene von Pyramus und Thisbe in Berlin das Lichtproblem plötzlich in eine neue Phase. Ein so farbiges Werk wie das Fragment einer Venus in Freiburg mit den buntschillernden Amorflügeln kann nach den Typen der kreidigen Nürnberger Madonna von 1530 und den blassen Münchner Akten von 1529 nicht allzuferne stehen. Nach den romantischen Historien ist um 1533 die Aschaffenburger Kreuzigung entstanden, die

Digitized by Google

nicht nur formal an frühere Werke wieder anknüpft, sondern auch koloristisch in ihrer leuchtenden Starkfarbigkeit die blasse Monotonie der romantischen Historien aufgibt und etwa an die Straßburger Steinigung Stephanis von 1522 gemahnt. Ein Jahr vor den monumentalen Pferdeholzschnitten ist die überzierte Zeichnung der Sammlung Masson entstanden. Im vierten Jahrzehnt stehen ferner neben der ruhigen Geschlossenheit der Madonnen und der lebendigen Größe von Kompositionen wie den kämpfenden Pferden, der Bekehrung Pauli und dem Lot andere Werke von zierlich femininem Charakter. Ein Gemälde wie das 1539 entstandene Noli me tangere im Darmstädter Landesmuseum läßt von neuem den Stil der antiken Historien wieder aufleben, wie ihn vor allem das Berliner Bild mit Pyramus und Thisbe repräsentiert. Andrerseits knüpfen die im selben Jahre entstandenen Fragmente einer Geburt Christi in Karlsruhe wieder an den Monumentalstil des Freiburger Hochaltars, die Sigmaringer Madonna aber an kleinfigurige Gemälde derselben Zeit wie die ebenfalls in zwei Exemplaren auf uns gekommene Maria mit den spielenden Engeln von 1516 an. So kann es nicht wundernehmen, wenn der weibliche Akt des Lotbildes die in der Venus von 1525 angeschlagene Linie wieder aufnimmt.

In der Figur der Magdalena auf dem Darmstädter Bilde liegt eine neue Sensibilität. Was im Ausdruck der Thisbe des Berliner Bildes noch äußerlich erschien, ist hier mit tiefer Empfindung angefüllt. Die merkwürdige Sachlichkeit der Landschaft, die gegenüber den Historien von einem neuen Naturstudium Zeugnis gibt, erinnert wieder an Cranachs spätere Werke. Wie bei den Gemälden des zweiten Jahrzehnts bildet sie — vor allem durch das zusammenfassende Motiv der dunklen Wolken — eine inhaltliche Einheit mit der Darstellung, ist also viel mehr als bloße dekorative Folie. Wie sehr es Baldung in dieser Zeit bei der Gestaltung der Landschaft vor allem um räumliche Klarheit zu tun war, das zeigt auch eine ganz bildmäßige Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 21). Wie auf dem Darmstädter Bilde ist das Terrain in leichter Aufsicht gesehen, schließen sich Bäume, Mauern oder Felsen, Berge und Wolken zu einem festen Gefüge. Nur gehören auf dem großfigurigen Gemälde die Figuren mit zur Komposition, während sie in der kleinfigurigen Zeichnung bloße Staffage sind.

Die edle Ruhe dieser Landschaftsauffassung tritt uns schließlich in einem Bilde des Prado zu Madrid (Abb. 22) entgegen, das das Thema der drei Lebensalter des Weibes mit dem Tode, das der junge Künstler in dem Wiener Bild behandelt hatte, wieder aufnimmt und es nur noch ernster und würdiger gestaltet. Die abgestorbene Natur wird hier wieder zu einem starken Stimmungskoëffizienten. Das Gemälde hat sein Gegenstück in einer Allegorie der Musik. Die etwas unterlebensgroßen weiblichen Akte dieser beiden um 1540 entstandenen Tafeln[41]) schließen in der Formenbehandlung an das Lotbild an, führen also die

[41]) Vgl. Anm. 23a, S. 24. Eine Inschrift auf der Rückseite der Allegorie der Musik besagt, daß das Gemälde 1547 (Baldung starb 1545) in Frankfurt von Graf Friedrich Solms an Johann von Ligne geschenkt wurde. Die Bilder gelangten dann in die Sammlung Philipps II.

Digitized by Google

von der Venus und der Judith von 1525 ausgehende Linie fort. Der weiche dekorative Stil der Frühwerke, der in den Allegorien von 1529 zum letztenmal anklang, ist endgültig begraben. Die Modellierung ist im Gegenteil wieder schärfer und plastischer geworden. Die Formen haben nur eine noch größere Verzierlichung erfahren, die sie wieder Cranachschen Figuren nähert und ihnen deren Biegsamkeit und Gebrechlichkeit verleiht. Wieder arbeitet der Künstler mit starken Kontrastmitteln, er stellt blühende Körper neben verwelkte, nackte Leiber neben bekleidete, dicke Kinder neben schlanke Frauen. Den Ausklang des Baldungschen Ringens mit der menschlichen Figur erblicken wir dann bei seinen letzten Aktdarstellungen, in dem 1544 datierten Gemälde der sieben Stufen des menschlichen Lebens auf Schloß Seußlitz. Fünf nackte Körper, deren Bildung die Zierlichkeit und Magerkeit der Herkules- und Omphalezeichnung von 1533[45]) wieder aufnimmt, stehen hier nebeneinander. Sie repräsentieren die Entwicklungsphasen des Frauenkörpers vom halbreifen Mädchen bis zur welkenden Matrone. Ein sehr reiches Linienspiel verknüpft die Konturen der einzelnen Körper, scharfe Gegensätze stoßen nirgends mehr aufeinander. Die Folie, von der die Figuren sich abheben, ist nicht mehr dunkel, sondern hell. Die Verzierlichung der Formen hat noch zugenommen.

[45]) Leider kenne ich das Gemälde nicht durch Autopsie.

Abb. 22. Die drei Lebensalter des Weibes. Madrid, Prado

Digitized by Google

Nur noch ein dünner Faden verbindet diese Figuren mit Dürers Eva oder Lucretia. Ebensoweit hat sich Baldung hier von dem Stil der niederländischen Romanisten, dem er noch in den Madrider Akten[46]) nahegekommen war, entfernt. Ein neues, durch den Fluß der Linie bedingtes Schönheitsideal, das sich in ätherischen Formen auslebt, macht sich hier geltend. Gegen diese Akte sind selbst die der Madrider Tafeln noch mit einem Rest erdhafter Schwere behaftet. Nirgends ist die Verwandtschaft mit Cranach stärker. Baldung ist bloß der reichere, seine Werke sind durchdachter, seine Akte sind zeichnerisch vollendeter. Das artistische Element, der aus der Spätgotik scheinbar direkt herauswachsende deutsche Manierismus, sollte das letzte Wort in Baldungs gemaltem Werke sprechen.

Wenn wir Baldungs reiches Gesamtwerk[47]) im Hinblick auf die Entwicklung der deutschen Malerei seiner Zeit betrachten, so sehen wir das Schaffen eines Künstlers, das in allen seinen Phasen so bezeichnend ist für die verschiedenen Seiten des deutschen Wesens, daß er wie kaum ein anderer als deutscher Repräsentant seiner Generation bezeichnet werden kann. Mit allen seinen Altersgenossen in Deutschland verbinden ihn verwandte Tendenzen. Sowohl die vor- wie die nachitalienische Richtung Dürers findet in seiner Entwicklung ihren Niederschlag, die gleiche große Zweiteilung geht durch sein Werk. In seiner ersten Periode berührt er sich mit Altdorfer und Grünewald, in seiner zweiten kommt er Cranach nahe. Daß Baldung und Cranach sich am Ende ihres Lebens treffen, gibt viel zu denken. Baldung hatte zwar nicht die italienische Kunst, wohl aber den Romanismus Dürers in sich aufgenommen. Der Manierismus seiner Spätwerke beruht auf diesen Voraussetzungen. Cranach hat die Stilstufe des Romanismus einfach übersprungen und ist ohne Einfluß von außen zu einem ganz verwandten Stil gelangt. Die allgemeinen Zeitgesetze setzen sich schießlich überall von selbst durch. Den Beweis dafür erbringt die Geschichte des Porträts, dessen Gesetze sich in Italien, Deutschland und den Niederlanden in gleicher Weise von Generation zu Generation wandeln.

Baldung war unter allen Zeitgenossen Dürers der einzige, der das ungeheuer Neue und Epochemachende seiner Proportionen der menschlichen Gestalt, seines reifen Schönheitsideales und seiner Vereinfachung der Form empfand. Er hatte Sinn für die neue Optik, weil eine tiefe Sehnsucht nach Klarheit in ihm schlummerte. In diesem Punkte liegt das Wesentliche seiner Bedeutung. Er hat bewiesen, daß es möglich war, ein Romanist zu werden und doch ein altdeutscher Meister zu bleiben, Gesetzmäßigkeit und Einfachheit der Form mit Reichtum der Erfindung und Unmittelbarkeit der Wirkung zu vereinen, und hat gezeigt, daß in der altdeutschen Malerei noch zahlreiche Lebenskeime schlummerten.

[46]) Es ist immerhin bezeichnend, daß nach Madrazos Katalog des Prado von 1910 Morelli die Bilder Heemskerck zuschreiben konnte.

[47]) Der von Voß (Kunstwanderer 1925, S. 110) versuchten Zuteilung einer rein handwerksmäßigen großen Tafel des Paradieses und der Erschaffung Adams im Erfurter Museum an Baldung vermag ich schon aus Qualitätsgründen nicht beizustimmen.

Digitized by Google

DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES VEITSHÖCHHEIMER HOFGARTENS

Von HEINRICH KREISEL

Die deutschen Gartenanlagen aus dem 18. Jahrhundert verdanken ihre Entstehung demselben gesteigerten fürstlichen Selbstbewußtsein und derselben fürstlichen Bauleidenschaft, die auch den unerhörten Aufschwung der Profanarchitektur hervorgerufen hat. Die Gärten Lenôtres waren das ideale Vorbild, Versailles das Ziel, das dem rastlosen Schaffensdrang als nie erreichbar und doch erstrebenswert vorschwebte. Weit mehr als in der Architektur war in der Gartenkunst Frankreich das Vorbild. Und Schleißheim, Nymphenburg, Pommersfelden, Herrenhausen usw. waren Gärten, die in Anlage und Ausführung möglichst getreu sich den Regeln des französischen Gartens anzugleichen bemühten. Neuschöpfungen, gewöhnlich von einem bewunderungswürdigen Willen in eintönige Gegend gepflanzt, waren sie deshalb auch in der Art des Schöpfungsprozesses Kinder des französischen Vorbildes.

Der Veitshöchheimer Hofgarten hat mit diesen Gartenanlagen nichts gemein. Es fehlt ihm die räumliche Ausdehnung, das Geschaffensein „aus dem Nichts", die bewußte Bindung von Schloß und Garten zu einheitlichem Kunstwerk. In die weiche Landschaft des Maintales zwischen Hügel gebettet, in unmittelbarem räumlichem Zusammenhang mit einem Bauerndorf voll enger, winkeliger und schmutziger Gassen, fehlt ihm so ziemlich alles von jener festlich kühlen und unsentimentalen Bewußtheit der französischen Gartengestaltung. Schloß und Garten sind im Verlauf von 100 Jahren allmählich aus Vorhandenem gewachsen. Zwei alte Schlößchen mit einem offenbar anspruchslosen Renaissancegärtlein bildeten den Grundstock, aus dem in langsamem Bauen und Pflegen der heutige Garten erwuchs, nicht mit einem Griff gigantisch hervorgezaubert, sondern fast ängstlich im Tempo des Ausbaues, weil sonst zu viel Altes und Liebgewonnenes vernichtet werden könnte. So hat auch der Garten ein eigenes Gesicht bekommen, das, abgesehen von der geometrischen Sprache des Zeitstiles, im innersten Wesen nichts mit der französischen Anlage gemein hat.

Von der frühesten Zeit der Besitzung wissen wir nur sehr wenig, kaum genug, um uns ohne Kenntnis des Folgenden ein Bild machen zu können. Es sei daher auch unten erst auf die beiden Schlößchen und dem, was dazwischen liegen konnte, eingegangen.

Die Geschichte des Veitshöchheimer Gartens in dem Umfang, wie wir die Anlage heute sehen, beginnt erst unter der Aera des Fürstbischofs Peter Philipp

Digitized by Google

Phot. Gundermann, Würzburg

Abb. 1. Schloß Veitshöchheim

von Dernbach. Dieser ließ 1680 in der Würzburger Besitzung in Veitshöchheim ein „Sommerhaus" bauen, das heute noch bestehende Schlößchen (Abb. 1). Den Bau führte Meister Heinrich Zimmer aus. Von August 1680 bis Oktober 1682 dauerten die Arbeiten[1]). Wer die Pläne für das Schlößlein lieferte, ist nicht bekannt. Die Wahrscheinlichkeit spricht für Antonio Petrini.

Der Bau des Sommerhauses steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Schaffung eines „hochfürstlichen Tiergartens" oberhalb des Dorfes, zu dem 1681 eine Reihe von Gütern zur Arrondierung des bestehenden Besitzes erworben wurden. Es waren dies in der Hauptsache Wiesen, Gärten, Aecker, „Krautland" und Hopfengärten, auch ein Weinberg befand sich darunter. Erwähnt wird bei der Bezeichnung der Geländeteile ein „äußerer See" neben einem nicht näherbezeichneten weiteren „See"[2]).

[1]) Staatsarchiv Würzburg, Adm. 464/10080. — Die Meister Bezani usw., die Mader (a. a. O.) irrtümlicherweise neben Zimmer als Ausführende am Bau anführt, sind erst bei den Arbeiten im Jahre 1702 und 1703 archivalisch belegt.

[2]) Akten Rentamt Würzburg r. d. M., Nr. 256 a/b. — Diese und alle im folgenden zitierten Archivalien haben ihren Standort im Staatsarchiv Würzburg.

Digitized by Google

Soweit die spärlichen Quellenangaben über die Entstehung des Grundstockes der heutigen Anlage. Über den Komplex, wie er sich 1681 (noch ohne das „Sommerhaus", aber mit dem vergrößerten Garten) präsentierte, spricht sich das Urbar[3]) aus: „Erstlichen daß Schloß Veitshöchheimb umgeben von einem Wassergraben, ziemlichen Vorhof, worinnen ein großer Bau daß Vogtey, und Vihehaus genannt, von einer Scheüer, vier auf Pferdt unnd Rindvihe gebaute Stallung, dann am Eckh gegen Garten einer Wohnung mit einer Kuchen, zwo Stuben, vier Cammern und vier Schüthböden". — Dieses Schloß, das nicht mit dem „Gartenhaus" (dem heutigen Schloß) verwechselt werden darf, war das eine der beiden mittelalterlichen Schlößchen, die aus Echterschem und Rheinsteinschem Besitz an das Hochstift Würzburg gekommen waren. Das Schlößchen stand an Stelle der späteren Neumannschen Wirtschaftsgebäude (der heutigen Schule für Obst- und Gartenbau). Über sein Aussehen haben wir durch einen der beiden nunmehr gefundenen frühen Pläne genauere Anhaltspunkte (Abb. 2). Es handelte sich um ein Wasserschloß. Ein nach Norden offener rechteckiger Bau, die „alte Vogtey", schloß einen geräumigen Hof („ziemlichen Vorhof") ein. Die Vogtei war nach Süden durch zwei mächtige vorgesetzte Rundtürme flankiert. Dazu kam ein isoliert stehendes Wirtschaftsgebäude, welches von Westen den Hof abschloß, bis auf eine kleine Lücke gegen den Südwestturm der Vogtei. Hier stand am Ende des Wirtschaftsgebäudes gegen diese Lücke zu ebenfalls ein Turm, der jedoch wesentlich kleiner war als die beiden Vogteitürme. Die „Scheüer" stieß unmittelbar an die Gartenmauer an und war nur an zwei Seiten von Wasser eingeschlossen. Der Nordostflügel der Vogtei schloß mit einem quergestellten Bau gegen die feste Brücke ab, die den Zugang zum Schloß bildete. Dabei handelte es sich wohl um „die Wohnung am Eckh gegen den Garten".

Über den Garten selbst spricht sich das Urbar nur allgemein aus. Es sei „ein großer Lust-, Zier-, Obst- und Küchengarten", in dem sich „zwey See" befänden und noch ein „absonderlicher", d. i. abgesonderter Blumengarten, welcher mit einem zimmblichen Wassergraben verwahret, vor alters auch ein Schlößlein gewesen".

Es spricht die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß dieses ältere Schlößlein an der Stelle des heutigen Schlosses gestanden hat. Danach wäre das heutige Schloßparterre der „absonderliche" Blumengarten, der noch 1682 von einem Wassergraben umgeben war (vgl. unten). Zu diesem Schluß führt auch die Rekonstruktion des Gartenumfanges vor 1682 und desjenigen nach 1682, die im folgenden versucht werden soll.

Wenn wir den Grundriß der heutigen Gartenanlage betrachten, so fällt dabei auf, daß die östliche Mauer (von der Nordwestecke des Gartens aus) zuerst in der allgemeinen Richtung nach Süd-Südost verläuft, dann unvermittelt nach Westen abbricht, um wieder in einer geraden Linie parallel der ursprünglichen Richtung nach Süd-Südost bis zur Südostecke des Gartens zu führen. An dieser unvermittelten, für die heutige Anlage sinnlosen Knickung erhebt sich ein Wacht-

[3]) Saalbücher des Hochstiftes Würzburg, Nr. 169.

Digitized by Google

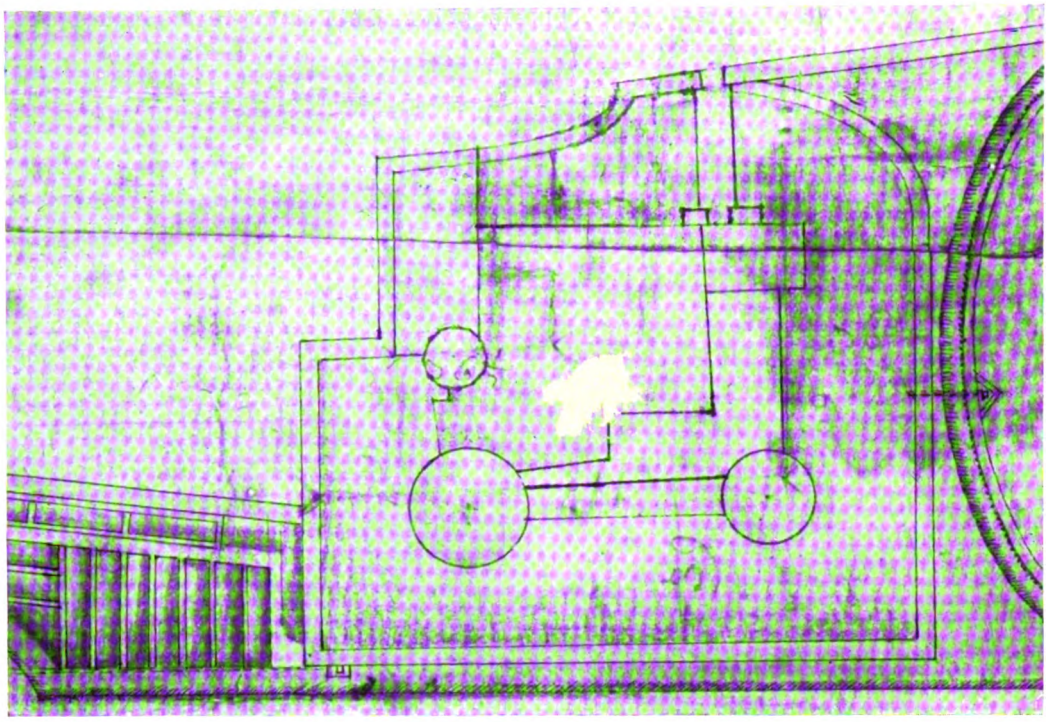


Abb. 2. Grundriß des alten Wasserschlößchens. Detail aus Plan Abb. 3

türmchen, zu dem eine Steintreppe emporführt. Hier befinden sich Fenster mit Leibungen aus dem 16. Jahrhundert; der Turm ist folglich Bestandteil der Anlage vor 1682. In der Verlängerung der kurzen Mauerknickung bis zur Westgrenze des Gartens ist daher die Trennungslinie zwischen der Anlage vor 1682 und nach den Grunderwerbungen dieses Jahres anzusehen. Das Türmchen diente zu Wacht- und möglicherweise auch zu Verteidigungszwecken. Es beherrschte flankierend die Ost- und alte Südmauer des Gartens.

Zusammenfassend sei wiederholt: die Veitshöchheimer Anlage bestand demnach ursprünglich aus einem alten Schlößchen an Stelle des heutigen Schlosses, 1682 bereits abgerissen und ursprünglich von einem Wassergraben umgeben und einem alten Wasserschlößchen, der alten Vogtei, an Stelle der heutigen Lehranstalt. Dazu kam ein trapezförmiger See nördlich zwischen diesen beiden Schlößchen, der erst im 19. Jahrhundert eingeschüttet worden ist. Das heutige Parterre bestand schon immer als Blumengarten und war früher ein Renaissancegärtlein von quadratischer Form, sicher als niedrige Teppichgärtnerei mit beschnittenen Bäumlein angelegt. Die Erweiterung des Gartens zum „Tiergarten oberhalb des Dorfes“ 1682 erstreckte sich nach Süden. Es mußte dabei auf die Linienführung der oberen Straße nach Würzburg Rücksicht genommen werden, woraus wohl auch bei dem Wachttürmchen die unvermittelte Brechung der Mauer nach Westen resultierte. In dem neu hinzugekommenen Teil befand sich ein natür-

Digitized by Google

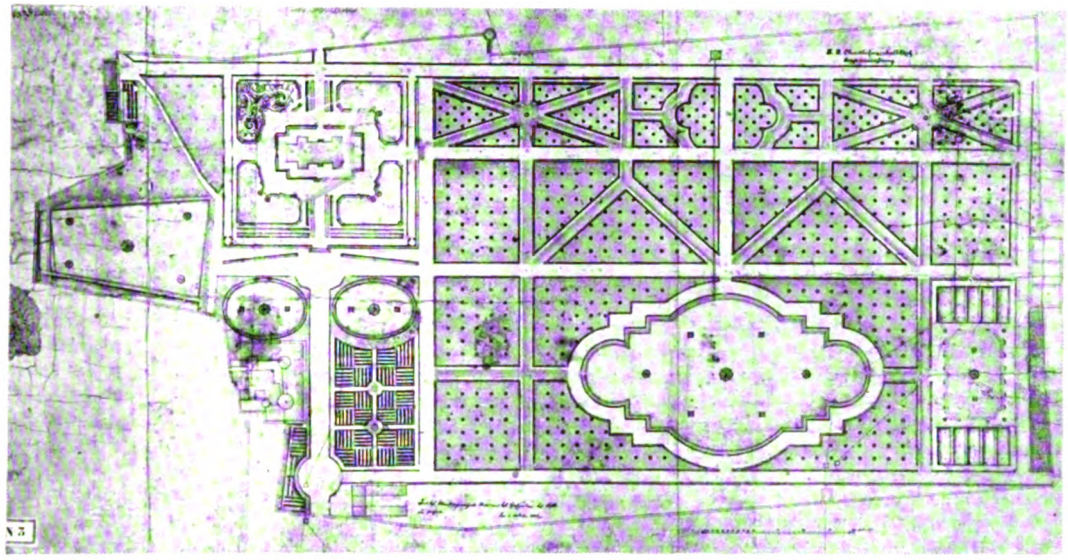


Abb. 3. Plan der Schlösser und der Gartenanlage Veitshöchheim. Gegen 1725

licher See (1681 „äußerer See" genannt, vorkommend noch in Verbindung mit der Bezeichnung eines angebauten Grundstückes „oberhalb des Sees auf Würzburg zu liegend" und „Wiesfleck, der Seehügel genannt"). — Der See lag wohl in der Gegend der heutigen Quellen zwischen den Dietzschen chinesischen Häuschen, da 1702 gelegentlich der Ausmessung der Arbeiten einmal von der alten Brunnenstube, „wo der alte See gewesen" die Rede ist. Die Lage dieser Brunnenstube ist uns aber durch den Plan (Abb. 3) geklärt.

Der Tiergarten, der 1682 ff. angelegt worden ist, muß bereits in den Grundzügen die heutige Einteilung in parallel von Norden nach Süden laufenden Alleen gehabt haben. Bei den Maurerarbeiten von 1703, auf die gleich im folgenden eingegangen werden wird, ist bereits die Rede von einer „oberen Allee", woraus geschlossen werden kann, daß es weitere Alleen gab und daß diese im Bewuchs bereits mindestens 10 Jahre alt gewesen sein müssen. — Außerdem werden ein Hühnerhaus und ein Fasanenhaus erwähnt, ebenso wird genau zwischen dem „Blumengarten" und dem „Baumgarten" unterschieden. Wir gehen daher sicher nicht fehl, wenn wir uns den Garten vorstellen als einen durch parallele Alleen gegliederten Baumgarten, wobei sich hinter den beschnittenen Wänden die regelmäßig gepflanzten Bäume verbargen. Der Blumengarten stellte demgegenüber jedoch damals schon das Parterre des Sommerhauses vor.

Auch die Gärtner des Veitshöchheimer Hofgartens sind bereits seit der Frühzeit namentlich bekannt[4]). Die Hofgärtnerstelle war seit 1629 im Besitz der Familie Oth, die sie mit einer kurzen Unterbrechung bis zur Säkularisation innehatte. 1629 war Jörg Oth Hofgärtner, 1656 Johann Oth, 1680 Johann Adam Oth, wohl

[4]) Adm. 15/193. Aufgezählt in der Beilage des Gesuches des Hofgärtners Georg Josef Oth von 1774 (vgl. unten).

Digitized by Google

der Gestalter der Anlage zwischen 1682 und 1702. 1700 wurde Georg Adam Oth Hofgärtner.

Trotzdem konnte in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Veitshöchheim von einem ausgesprochenen Kunstgarten noch nicht die Rede sein. Das Ganze war ein durch Alleen gegliederter Wald, der den unterschiedlichsten Interessen dienen mußte, Fasanenpark und Obstgarten war, dessen natürliche Teiche Enten bevölkerten, — ein ländliches Idyll zum Sichversenken und für die Jagdliebhaberei des Bischofs, aber kein „Lustgarten" zum Feiern von Festen oder zur Dokumentierung des Majestätsbewußtseins seines Besitzers. Was fehlte, war vor allem der Figurenschmuck, gestaltete und in Beziehung zum Ganzen gesetzte Bassins, eine nivellierende Verschmelzung des Komplexes zur Einheit. Noch war der Tiergarten nicht mehr als ein Anhängsel an eine romantische Anlage der deutschen Renaissance mit ihrem aus Wasserschlößchen, Sommerhaus und Teich auf engstem Raum zusammengedrängten Gewinkel.

Den ersten Schritt zur Veredelung des Gartens im Sinne eines „Lustgartens" tat Johann Philipp von Greiffenklau (1699–1719). Wir besitzen über diese wichtige Phase der Gestaltungsgeschichte eine bisher noch nicht beachtete Aufstellung von verrechneten Maurerarbeiten[5]), die mit den neu gefundenen Plänen die bisherige Vorstellung der Gartengeschichte zu teilweise völlig neuen Resultaten führen mußte.

Die Bereicherung des Gartens 1702 tritt am augenscheinlichsten durch die Gestaltung der Bassins zutage. Die wichtigste Neuanlage war der große See (heute mit Pegasus), der damals in seinem heutigen Umriß und mit den noch bestehenden Treppen ausgemauert wurde. Daneben wurden zwei annähernd gleich große, runde Bassins zwischen dem Wasserschlößchen und dem Parterre zum Sommerhaus angelegt (auf allen Plänen des 18. Jahrhunderts sichtbar, erst im 19. Jahrhundert zugeschüttet). Diese Bassins wurden von der alten „Brunnenstube" (auf dem Plan Abb. 3 in der östlichen Dreieckzone sichtbar) gespeist, daneben mußte aber zur Versorgung des neuen großen Bassins ein Wasserturm gebaut werden. Dieser bildet bis zum heutigen Tag das Wahrzeichen des Gartens (vgl. Abb. 4). Er erhebt sich aus der westlichen Gartenmauer auf viereckigem, ungegliedertem Sockel, mit zwei achteckigen Stockwerken, durch rote Sandsteinlisenen gegliedert und mit einem typischen fränkischen Schieferdach[6]). — Gleichzeitig mit dem Ausbau der Bassins samt Leitungskanälen und dem des Wasserturms bekam auch das „Gartenhaus" damals erst seine umlaufende Steinbalustrade mit Plattenboden. Ebenso wurde die Futtermauer „des Blumengartens gegen den Baumgarten" sowie „am aufgang geg das Sommerhaus sambt dem fundament" damals erst angelegt, sowie die dazugehörigen Treppen. Deren Lage blieb; die Läufe wurden jedoch erst 1768 in der heutigen Form erweitert. Dies alles spricht wiederum dafür, daß bis zu diesem Zeitpunkt der Blumengarten mit dem Sommerhaus

[5]) Adm. 464/10080.

[6]) Die Maurerarbeiten am Turme wurden von Heinrich Zimmer, die Steinhauerarbeiten von Erhardt Markarth ausgeführt.

Digitized by Google

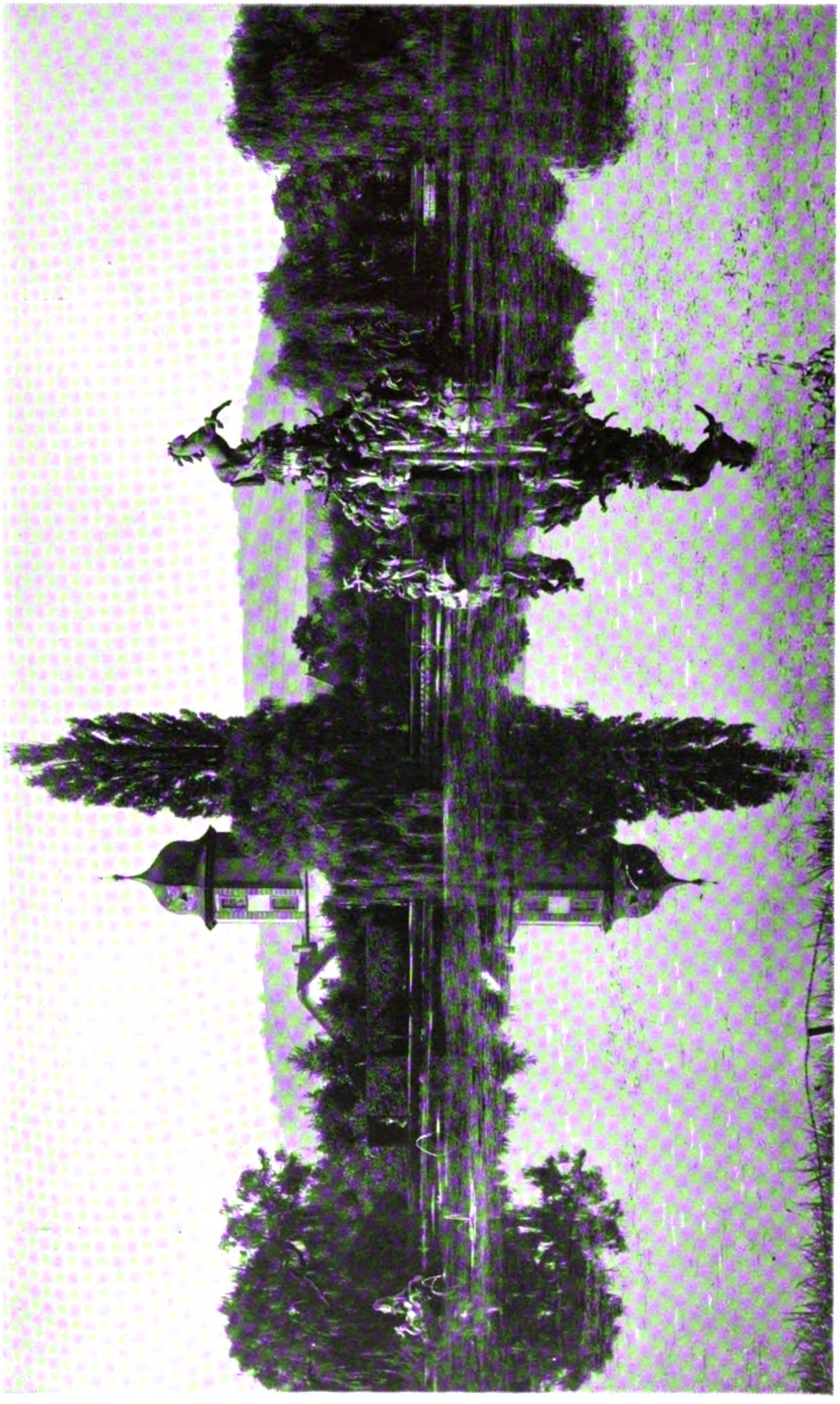


Abb. 4. Großes Bassin mit Helikon und Pegasus. Im Hintergrund der 1702/3 erbaute Wasserturm. *Phot. Gundermann, Würzburg*

Digitized by Google

noch mit dem Wassergraben umgeben war, der damals erst zugeschüttet worden und durch eine Mauer ersetzt worden zu sein scheint. Außerdem wurden „acht Schusscharten an der alten Mauer unterhalb des Tores" zugemauert, und die Westmauer teilweise erst jetzt beworfen und mit Ziegeln belegt. Es wird deutlich, daß nunmehr erst die Kluft zwischen dem Sommerhaus mit altem Wasserschlößchen auf der einen Seite und dem „Thiergarten" auf der andern Seite überbrückt worden war, auch insofern, als der alte Grundstock der Anlage nunmehr seines wehrhaften Charakters entkleidet wurde.

Die Meister, die diese gesamten Maurer- und Steinhauerarbeiten durchgeführt hatten, waren „Meister Henrich Zimmer und Valentin Becani, ... beydeme Werk- und Mauermeister", dann Kilian Eberhard, Peter Zuträger, Thomas Haberstock und Michel Marckherd, sämtliche Steinhauer — alles Namen, die mit der Geschichte der Würzburger Barockarchitektur der Petrinizeit unlösbar verbunden sind. Die Arbeiten wurden am 8. Oktober 1703 ausgemessen, waren also zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet. Das Haupttor von der Ortschaft aus, von dem die Allee zum Schloß (Sommerhaus) führt, trägt auf dem Sturz die Jahreszahl 1702, sodaß also 1702 und 1703 diese gesamten Arbeiten ausgeführt worden sein dürften. Wer den Entwurf zu der Neugestaltung des Gartens, zur Lage und dem Grundriß der neuen Bassins geschaffen hat, wissen wir nicht. An einer Stelle heißt es einmal „so durch H. Fendrich seel und Bauschreiber unter obigem ausgemessen wordt". Der Gedanke liegt nahe, daß dieser anonyme, damals eben verstorbene Fähnrich die Pläne zur Neuanlage geschaffen hat.

Der Garten, wie er sich 1703 präsentierte, stimmte in der Grundeinteilung völlig mit dem heutigen Zustand überein, nur fehlte noch das südlich des großen Sees gelegene kleinere Bassin. Es wird in den Akten weder über seine Vermessung etwas, noch auch der See als Hilfspunkt zur Bezeichnung der Örtlichkeiten erwähnt. Er kann also damals noch nicht entstanden sein, ist aber auf dem Plan (Abb. 6), der nachweisbar vor 1750 entstanden ist, bereits eingezeichnet. Nun ist, was hier vorweg genommen werden muß, von 1724 ab nichts Umwälzendes mehr am Garten verändert worden. Wir haben dagegen zwei aktenmäßige Belege, daß unter Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn (1719—23) am Garten gearbeitet wurde. Der Gärtner Georg Josef Oth erwähnt in seinem Bewerbungsschreiben an Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn 1732 um die Hofgärtnerstelle in Veitshöchheim, daß sein Vater „vor ablebung Sr. Hochfürstlichen gnad Johann Philipp Franz P. M. denselben (den Garten) also eingerichtet" hätte. Ebenso wissen wir, daß Johann Philipp Franz von dem abgebrochenen Petrinischlößchen, das vordem an der Stelle der Würzburger Residenz stand, Statuen zum Schmuck des Veitshöchheimer Hofgartens verbringen ließ.[7]) Es ist daher mit Bestimmtheit anzunehmen, daß unter diesem Fürstbischof der Garten gewisse Verschönerungen erfahren hat und dabei muß wohl auch der kleine See angelegt worden sein. Friedrich Carl von Schönborn (1729—46)

[7]) Vgl. R. Sedlmaier und R. Pfister, Die fürstbischöfliche Residenz in Würzburg. München 1923. Textband Anm. 13.

Digitized by Google

hat nachweisbar gar nichts mehr für Veitshöchheim getan, ebenso wenig finden sich aus der Regierungszeit Christoph Franz von Huttens (1724—29) irgendwelche Anhaltspunkte für Arbeiten in Veitshöchheim. Dafür spricht nun auch der älteste Plan des Gartens[8]) (Abb. 3). Die Ornamentik der Blumenrabatten und damit das Schloßparterre ist aus stilistischen Gründen auf etwa 1725 anzusetzen. Auf dem Plan ist nun der kleine See bereits eingezeichnet. Vielleicht verdankt er sogar den Verschönerungsarbeiten unter Johann Philipp Franz, worüber sich merkwürdigerweise sonst gar keine archivalischen Anhaltspunkte finden lassen, seine Entstehung.

Dem Plan des Urbars von 1729 (abgebildet in den „Kunstdenkmalen Bayerns" III. Band 3 Bez.-Amt Würzburg Fig. 122) muß nach dem inzwischen erfolgten Fund der beiden früheren Pläne jede Bedeutung abgesprochen werden. Daß er völlig verzeichnet ist, beweist schon die Lage des neuen Schlosses zum Wasserschlößchen, die falsche Lokalisierung des trapezförmigen Sees, ebenso die Zeichnung des großen Bassins, das nachweisbar — durch maßstäblichen Vergleich der verrechneten laufenden Schuh mit dem Umfang des Sees auf dem Plan um 1725 konnte völlige Übereinstimmung festgestellt werden — bereits 1703 in der heutigen Form vorhanden war[9]).

Nach diesem frühesten Plan zerfällt die Gesamtanlage in zwei Teile: in die Zone der beiden Schlößchen und in den 1682 dazugekommenen und vom Schloß aus seitlich entwickelten Baumgarten. Das Sommerhaus, noch ohne die beiden heutigen, erst 1749 hinzugekommenen Neumannschen Flügelbauten, ist von der Balustrade umgeben. Das Parterre, bereits ohne Wassergraben, ist symmetrisch in vier gleiche Beete mit Teppichgärtnerei eingeteilt. Ein zähfließendes, häufig gebrochenes Bandwerk mit Blüten verkörpert die deutsche und fränkische Formulierung des beschwingteren französischen Regenceornamentes. Die Ecken der Parterremauer gegen das Wasserschlößchen zu tragen bereits die heute noch vorhandenen Pavillons. Auch die Lage der dieser Mauer vorgelagerten Streifen — heute Rasenstreifen mit Bäumen — ist bereits festgelegt. Nördlich des Parterres ist der alte See — bleiben wir bei der Bezeichnung „Trapezsee". Darin stehen symmetrisch vier kleinere Entenhäuschen um ein größeres in der Mitte gruppiert. Der See blieb in dieser Form bis zur Säkularisation, desgleichen die östlich an ihn anstoßende Wiese mit Bäumen, wohl ein Obstgarten. Gegenüber den Parterren jenseits der durchgehenden Hauptallee, die bereits damals die ganze Anlage von Norden nach Süden in zwei annähernd gleiche Teile gliederte, liegen die beiden 1703 angelegten Bassins, ebenfalls mit den unvermeidlichen Entenhäusern in der Mitte. Zwischen beide hindurch führt die Ost-Westallee von der Haupttreppe am Schloßparterre zum Zugangstor an der Dorfstraße. Kurz vor diesem erweitert sie sich

[8]) Plansammlung des Gärtenamtes der Verwaltung des ehem. Krongutes in München. — Herrn Gartendirektor Schall sage ich für die Erlaubnis der Einsichtnahme in das vorhandene Planmaterial und für die Erlaubnis zur Reproduktion der Pläne an dieser Stelle nochmals meinen ergebensten Dank.

[9]) An diesen Feststellungen hat Friedrich H. Hofmann durch seine tätige Mitarbeit wesentlichen Anteil.

Digitized by Google

zum Rondell, das in dieser Form bis heute erhalten blieb. Nördlich dieser Allee liegt das alte Wasserschlößchen, südlich davon eine symmetrisch angelegte Treibhäuser- und Mistbeetzone. Soweit der „alte" Garten, wie er auf die Gesamtstimmung eines Zier- und Lustgartens zugeschnitten, man möchte sagen, frisiert worden war.

Der viel größere Baumgarten erweckt damals bereits einen zwiespältigen Eindruck. Die klare Aneinanderreihung der französischen Anlage von Parterre zu Boskett und dann vom Boskett das Auslingen in den durch Alleen gegliederten Wald fehlt völlig. Ebensowenig ist eine Orientierung der Gesamtanlage, insbesondere der Lage der Bassins nach dem Schloß zu durchgeführt. Die Verschmelzung des Alten mit dem neu Hinzugekommenen konnte wohl die gemeinsame Stilisierung mittels der Gartenschere ermöglichen, vielleicht auch die Führung einer Hauptallee von Norden nach Süden durch den Gesamtkomplex, jedoch war eine Neuorientierung der einzelnen Teile in straffer Form nicht mehr möglich. Die Anlage ist somit eine „gewachsene"; Gegebenes mußte mit dem Neuangelegten in Einklang gebracht werden. Dazu verhinderte die Lage des bereits Bestehenden inmitten einer Ortschaft eine Ausdehnung des Besitzes nach allen Seiten. Die Straßen engten die Erweiterung ein und die Ausdehnungsmöglichkeit wäre nur innerhalb eines schmalen Rahmens gegen Süden zu möglich gewesen. Aus diesen Gründen ist es nicht angängig, Veitshöchheim als eine Gartenanlage in französischem Stil anzusprechen, da der wesentlichste Kernpunkt der französischen Anlage fehlt. Wie merkwürdig ist allein die Lage der beiden Bassins in der Westzone. Sie sind nicht nur von ganz verschiedener Form, sondern liegen gänzlich zufällig da, ohne auf die Lage des Schlosses irgendwie Rücksicht zu nehmen. — Die Lockerheit der Anlage findet ihre Parallele in der Vermengung der Gartenmotive. Der Baumgarten war damals durch zwei durchlaufende Nord-Südalleen erst in drei Zonen geteilt, die vierte, östliche Dreieckzone war noch nicht in den stilisierten Garten mit einbezogen. Die östliche der drei (damaligen) Zonen war noch am reichsten gegliedert, ihr Boskettcharakter noch verhältnismäßig unverfälscht. Zwei Boskette mit diagonallaufenden Alleen schlossen ein weiteres ein, welches durch eine Ost-Westallee zum großen See in zwei gleiche Hälften geschnitten war. In der Mitte lagen mit den geraden Basen zueinander zwei dreipaßförmige Teile, an die sich jeweils zwei kleinere Rasenzwickel schoben. Die Mittelzone war schwächer gegliedert. Während die Flügelboskette reine Rechtecke waren, wurden aus den Rechtecken der inneren Boskette noch zwei pyramidenförmige Stücke ausgeschnitten. In der Seezone bildet die Umrißlinie des großen Bassins die einzige Unterbrechung der ungegliederten Rechtecke. Das Feld mit dem kleinen See ist nicht als Boskett behandelt, sondern trägt verglaste Beete.

Dieselbe Vermengung des Gartenstils zeigt auch die Flora. Der große See war damals noch von einer Fichtenallee umrahmt. Daß auch schon die heutige Fichtenallee bestand, ist zum mindesten wahrscheinlich, wenn auch nicht aktenmäßig belegt. Die Bäume hinter den beschnittenen Hecken waren sicher zum großen

Digitized by Google

Teil Obstbäume. Dieser „Zier-, Lust-, Obst-, Gemüse- und Tiergarten" war also ein Gemengsel, das enzyklopädistisch den verschiedensten Ansprüchen gewachsen sein mußte. Das Nebeneinander der verschiedensten Elemente hat der Garten im Charakter bis heute noch nicht verloren, es bildet jedoch einen Reiz, der vielleicht höher anzuschlagen ist als das Festhalten an der Regel. — Welch innerer Widerspruch liegt allein darin, daß damals der große See mit der geradezu gemeißelten Schönheit seines Umrisses im Innern sieben hölzerne Stützpunkte als Dorado für watschelnde Enten barg.

Angefügt sei noch, daß die Wege innerhalb der Boskette damals mit Rasen bedeckt waren. Nur die großen gliedernden Alleen sowie die den großen See umlaufende waren mit Sand bestreut.

Der Gärtner, der die Anlage in dem angegebenen Sinn geschaffen hatte, war Georg Adam Oth, der bereits seit 1700 als Hofgärtner nachgewiesen werden kann. Er muß Ende der zwanziger Jahre gestorben sein und wurde von Frantz Backmund abgelöst, der 1733 durch einen Sturz von einem Zwetschgenbaum tödlich verunglückte[10]). Georg Adam Oth dürfte wohl auch der Zeichner des Planes gewesen sein.

Unter Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn (1729—46) führte der Garten einen Dornröschenschlaf. Er muß auch in dieser Zeit stark verwildert sein, wie aus verschiedenen Berichten des damaligen Hofgärtners hervorgeht, sowie aus der Tatsache, daß bei der Neuaufnahme der Arbeiten 1749 von der „Wiederherstellung" als Zier- und Lustgarten gesprochen wird. Der geschäftstüchtige Eremit Heinrich Georg Hörde schlug dem Bischof 1736 vor[11]), eine neue Regelung der Bewässerung durchzuführen, denn nunmehr würde der Garten mehr einem „Trauer- und Bußgarten", denn einem „Lustgarten" gleichen. Auch in diesem Zusammenhang wird von den fünf Seen des Gartens gesprochen. Der kleine See der Westzone bestand damals also schon. Friedrich Carl ließ sich jedoch trotz der Beschwörungen Hördes nicht zu Aufträgen verleiten[12]). Somit ist also das einzig wichtige Ereignis in dieser Epoche die Übernahme der Hofgärtnerstelle 1733 durch Georg Josef Oth, den Sohn Georg Adams[13]). Georg Josef hat im Alter die umwälzenden Neugestaltungen des Gartens durchgeführt und ihren Abschluß 1774, noch vor seinem Tode, erlebt. Der Gärtner war vorher als Obergärtnergesell im Juliusspital zu Würzburg tätig gewesen. In seinem Bewerbungsschreiben von 1733 bringt er „selbst gefertigte Garthen Risse" in Vorlage. Bei der gleichen Gelegenheit erfahren wir durch das Gutachten seines Meisters, daß er drei Jahre in der Fremde gearbeitet hätte.

[10]) Adm. 88/537.

[11]) Adm. 469/10171. — Über Hörde vgl. im übrigen Sedlmaier-Pfister a. a. O.

[12]) Der Bischof legte Hörde nahe, sich mehr um seinen geistlichen Beruf zu kümmern. — Friedrich Carls ganze Liebe gehörte damals dem von ihm angelegten Garten in Werneck. — Es ist interessant, daß Girard 1732 an Friedrich Carl ein Schreiben richtete, in dem er ihm „Dessins" für Gärten anbot. Er beruft sich dabei auf seine Arbeiten, die er für den Kurfürsten von Bayern und für den Prinzen Eugen geleistet hatte. (Adm. 469/10171.)

[13]) Adm. 88/537.

Digitized by Google

Fürstbischof Anselm Franz von Ingelheim (1746—49) begann in Veitshöchheim mit dem Ausbau des Kavalierbaues an Stelle des damals bereits dem Untergang geweihten alten Wasserschlößchens. Jedoch fiel alles wieder ein, was er geschaffen hat, was wohl auf die Unfähigkeit des neuen famosen Baudirektors zurückzuführen ist. Eine künstlerische Spur hat die Regierungszeit dieses alchemistischen Fürstbischofs in Veitshöcheim so wenig hinterlassen wie in Würzburg.

1749 kam Carl Philipp von Greiffenklau auf den Würzburger Bischofsstuhl. Der Name dieses Fürsten ist unlösbar mit der Geschichte der Würzburger Residenz verknüpft. Unter seiner Ägide wurde die seit Friedrich Carl von Schönborn unvollendet gebliebene Innenausstattung in einem Maße fertiggestellt, das weit über alles hinausging, was Friedrich Carl sich erträumt hatte. Der Initiative Greiffenklaus ist die Berufung Tiepolos nach Würzburg zu verdanken. Carl Philipp wandte jedoch im Gegensatz zu seinem großen Vorgänger sein Interesse auch wieder Veitshöchheim zu. Mit Eifer wurde der Ausbau des Gartens in Angriff genommen. Vielleicht beflügelte die Intentionen des neuen Herrn eine familiäre Tradition, aus der heraus er sich verpflichtet fühlte, das Werk seines Oheims, des Fürstbischofs Johann Philipp von Greiffenklau, zu vollenden. Nach drei verschiedenen Richtungen bewegte sich nun das Programm des neuen Bischofs: Erweiterung des Sommerhäuschens zum Schloß durch pavillonartige Anbauten und würdige Ausgestaltung im Innern; Niederlegung des alten Wasserschlößchens und Errichtung eines Kavalierbaues für die Bedürfnisse eines länger anwesenden, größeren Hoflagers in Veitshöchheim; Umgestaltung des Gartens zu einem Lust- und Ziergarten. — In vorliegendem Zusammenhang soll nur der letztgenannte Aufgabenkreis des Programms Berücksichtigung finden.

Am 6. Mai 1749 trug Balthasar Neumann der Hofkammer die Wünsche des Bischofs vor[14]). „Der herrschaftliche Garten in Veitshöchheim" soll „nach und nach zum Zier- und Lustgarten wiederum eingerichtet" werden, heißt der lakonische Wunsch des Bischofs. Und daran schließt sich eine langatmige Schilderung, wie dadurch der Ertrag an Obst und Gemüse gehoben werden und die Ablieferung besser organisiert werden solle — alles Argumente, mit denen der sparsamen Hofkammer die Ausgaben für die vorgesehenen Verschönerungsmaßnahmen versüßt werden sollten. Dem Bischof kam es vor allem darauf an, den Charakter als Tiergarten einzuschränken; daher sollten die Fasanen, die anscheinend in dem verwilderten Garten allenthalben ihre Schlupfwinkel hatten, auf einen eingezäunten Distrikt zusammengedrängt werden, wie dies unter Johann Philipp (von Greiffenklau) gehalten worden sei.

Carl Philipp schwebte sicher eine Gartenanlage vor in der Art der reinen Lustgärten der Zeit, nur auf wesentlich kleinerem Terrain. Es ist bezeichnend, daß er 1750 auf der Straße von Würzburg nach Veitshöchheim 450 Nußbäume pflanzen ließ[15]). Er wollte also nach berühmtem Muster durch eine Art Auffahrtsallee seine Residenzstadt mit dem Garten verbinden. Wegen der großen Ausgaben

[14]) H(of)K(ammer) P(rotokoll) vom 6. 5. 1749.
[15]) H. K. P. v. 18. 4. 1750.

Digitized by Google

für Baumaßnahmen in Veitshöchheim kam jedoch die Neugestaltung des Gartens bei der kurzen Regierungszeit des Bischofs nicht über die Anfangsstadien hinaus. Zuerst mußte das Bestehende wieder instand gesetzt werden. Die Fichtenallee (welche ist nicht gesagt!), die im Winter 1750 auf 1751 durch Windbruch stark eingebüßt hatte, wurde durch Nachpflanzungen wieder ergänzt[16]). Die „Gänge" wurden acht Mal im Jahr geschnitten[17]). Bei den Neuanlagen wurde naturgemäß mit dem erhöhten Parterre begonnen. 1752 wurden daselbst vier Teppichbeete angelegt[18]). Wichtiger war jedoch, daß erst unter Greiffenklau die Ausschmückung des Gartens mit neuen, eigens für ihn geschaffenen Figuren begonnen wurde. 1752 bekam der Hofbildhauer Johann Wolfgang van der Auvera 14 Statuen, jede 6 Schuh hoch, in Auftrag, zwei Schweizer-Figuren, die heute noch am Eingang des Gartens vom Dorf aus stehen, und 12 Figuren für die Futtermauer des Parterres. Es waren dies „die Minerva, Apollo, die Historie (Abb. 5), Polimnia (Polyhymnia), Calliope, Melpomene, Thalia, Erato, Euterpe, Thersiphone (wohl Terpsichore!), Uranie und die Hirthen-Poesie"[19]). Die Sockel für die 14 Figuren wurden dem Maurermeister Günther nach vorgelegtem Riß in Auftrag gegeben[20]). — Die Ausführung der Figuren zog sich noch lange hinaus. Von den 12 Parterrefiguren waren im März 1755 erst 3 fertiggestellt[21]). Damals werden sie irrtümlicherweise in den Akten als die 12 Monate bezeichnet. Ebensowenig waren damals die „2 große Schweitzer vorn beym Eintritt" fertiggestellt. Nach dem Tod Wolfgang van der Auveras bestimmte die Hofkammer im April 1756[22]), daß „diejenige Figuren, welche dem verstorbene Auvera nach Veitshöchheim angedungen, aufgezeichnet (werden), wie weit jede in der Arbeit gekommen seye". Im gleichen Jahr kam es jedoch zu einem Stillstand der

Phot. Gundermann, Würzburg

Abb. 5. Joh. Peter Wagner (?). Clio. Sandsteinfigur auf der Futtermauer des Schloßparterres

[16]) H. K. P. v. 18. 3. 1751.
[17]) H. K. P. v. 22. 4. 1751.
[18]) H. K. P. v. 4. 3. 1752.
[19]) K. K. P. v. 6. 6. 1752.
[20]) H. K. P. v. 13. 6. 1752.
[21]) H. K. P v. 4. 3 1755.
[22]) H. K. P. v. 6. 4. 1756.

Digitized by Google

Arbeiten, sodaß die Fertigstellung aller Figuren wohl erst nach dem Siebenjährigen Krieg etwa 1763 erfolgt sein dürfte. Damit sind jedoch nicht nur die meisten der heutigen Figuren als Arbeiten Lukas van der Auveras anzusprechen, auch der Anteil Johann Peter Wagners ist nunmehr so gut wie sicher gestellt. (Seit 1756 war Peter Wagner in der Werkstatt Auveras, 1759 ist er bereits mit Hofarbeiten belegt. Auf den Anteil Johann Peter Wagners an diesen Parterrefiguren, wofür sich auch stilistische Anhaltspunkte ergeben, soll später an anderer Stelle näher eingegangen werden.)

Inzwischen griffen die Verschönerungsarbeiten Carl Philipps auch auf den eigentlichen Baumgarten über. Die Anlage in ihrer Einteilung und wie sie auch durch die Lage der ausgeschnittenen Seen vorgezeichnet war, mußte beibehalten werden. Jedoch wurde eine reichere Ausgestaltung des Bosketts im einzelnen angebahnt, worauf unten näher eingegangen wird. In den Akten werden nur die eigentlichen Baumaßnahmen erwähnt. 1752 entwarf Neumann eine „Fontäne", die „in die große Kreutzallee von Fichten gegen den großen See zu" angelegt werden sollte[23]). Der Platz war die Stelle, wo die Fichtenallee von der Querallee zum großen See gekreuzt wurde. Erstere war also damals bereits Bestandteil des Gartens. Für den Springbrunnen wurde dann 1753 Wolfgang van der Auvera ein „Walfisch" als Wasserspeier in Auftrag gegeben[24]). Das Bassin sollte von den zwei oberen Brunnen gespeist werden. Es handelt sich dabei um die beiden „Quellen" in den ovalen Feldern der östlichen Gartenzone beiderseits der Querallee zum großen See. Ob das Bassin tatsächlich ausgeführt worden ist, ist zweifelhaft. Denn auf dem wenig später entstandenen Plan (Abb. 6) erhebt sich an dieser Stelle ein Gartenhäuschen. Im Winter 1752 auf 53 wurde der „vordere See" ausgemauert[25]). Es handelt sich dabei um den Trapezsee nordwestlich des Schlosses, wie ein Vergleich der Pläne (Abb. 3 und Abb. 6) beweist. Auf dem früheren Plan ist keine Futtermauer angedeutet und das dem Schloß zugekehrte Eck des Sees noch vorhanden, während auf dem späteren Plan die Mauer deutlich eingezeichnet ist und dieses Eck abgeschrägt ist. 1753 wurde auch der „ganze neue Lattenzaun an der Fasanerie wie auch die Spalierlatten und Pfosten einmal mit weißer, dann zweymahl mit grüner Öhlfarb von Grünspan auswendig und inwendig rings herum angestrichen"[26]). 1754 bekam der Garten „ein Vogelhaus . . . . neben der linken Allee in der Grünung"[27]), auf dem Plan (Abb. 6) deutlich eingetragen im ersten Boskett westlich der Fichtenallee. Zuerst sollte das Vogelhaus in den alten Wachtturm an der Ostmauer, auch blauer Turm genannt, kommen.

Der Bischof strebte noch über die bereits in Auftrag gegebenen Figuren hinaus eine Bereicherung des Gartens mit Skulpturen an. Die Arbeiten wurden jedoch nach seinem Tode 1754 bis auf weiteres wegen Mangel an Mitteln eingestellt.

[23]) H. K. P. v. 11. 9. 1752.
[24]) H. K. P. v. 16. 7. 1753.
[25]) H. K. P. v. 22. 1. 1753.
[26]) H. K. P. v. 3. 5. 1753.
[27]) H. K. P. v. 18. 6. 1754.

Digitized by Google

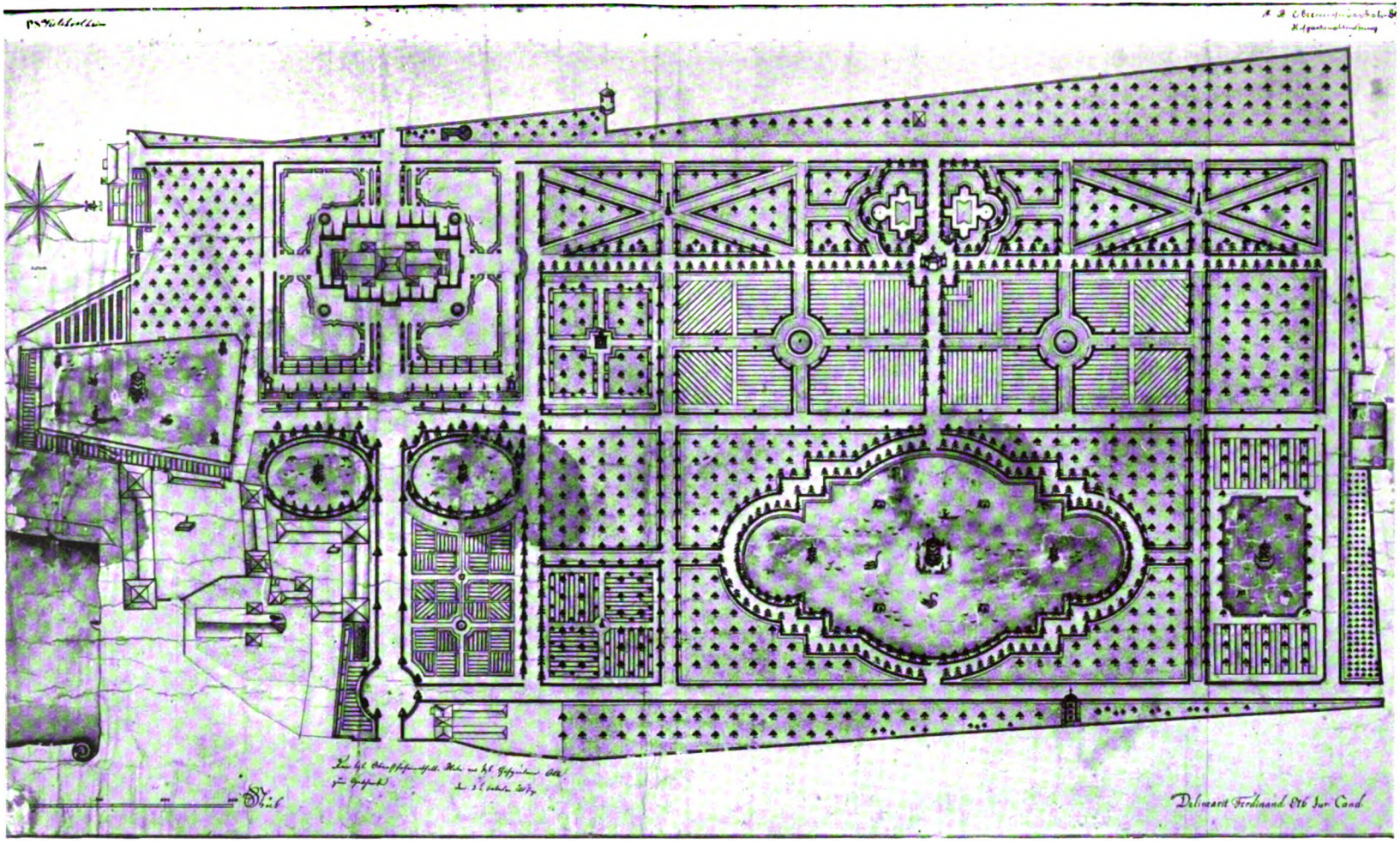


Abb. 6. Plan des Veitshöchheimer Hofgartens von Ferdinand Oth. Zwischen 1753 und 1763 entstanden

Digitized by Google

Wir erfahren darüber nur[28]), daß von Johann Wolfgang van der Auvera 18 Urnen bestellt waren, wovon 10 fertig waren, „4 Thermes als Fauni, 2 brustbilder auf Thermesart, wovon ein fast fertig". Greiffenklau projektierte auch die Errichtung eines neuen „Bronnenwerkes". Zu diesem Zwecke sollte in dem achteckigen Wasserturm eine Wassermaschine eingebaut werden.

Über den Stand des Gartens beim Tode des Bischofs, sowie über die ausgeführten gärtnerischen Arbeiten, von denen in den Akten nur andeutungsweise die Rede ist, gibt uns nun ein weiterer bisher unbekannter Plan Aufschluß[29]). (Abb. 6). Er muß zwischen 1753, wo der Trapezsee ausgemauert worden war, und 1766, wo das Vogelhaus wieder beseitigt wurde, entstanden sein und stellt also den Garten dar vor den Seinsheimschen Veränderungen von 1763 ff. Neu gegenüber dem Zustand von 1725 sind nunmehr die beiden Zonen östlich des Sees gestaltet. Die östlichste Zone hat die Grundform der Boskette beibehalten, nur sind die beiden dreipaßförmigen Innenboskette des mittleren Feldes reicher ausgestaltet worden. Es sind hier zwei ausgespatete und tiefer gelegte symmetrische Parterres eingefügt von sehr bewegtem Umriß, in der Mitte mit Rasen. Hier waren Ruhebänke und Figuren aufgestellt. Westlich davon war die Fichtenallee in quadratischer Form erweitert, wo sich nunmehr ein luftiger Pavillon erhob. An der Ostseite dieses Platzes befanden sich zwei Brunnen mit wasserspeienden Fischen, eine spätere Lösung des ursprünglichen Projektes, hier ein Bassin mit Fontäne zu errichten. In der nächsten Zone wurden die inneren Boskette verändert, indem hier zwei kleine (heute noch bestehende) Bassins angelegt wurden, in deren Achse eine weitere Parallelallee mit Queralleen, die durch die Bassins liefen, gelegt wurde. Das Nordboskett hatte im Innern das Vogelhaus, um das sich vier quadratische, heckenumsäumte Rasenplätze mit Bäumen gruppierten. Das Südboskett blieb ungegliedert, desgleichen die ganze Seezone.

Auffallend ist nun bereits zu damaliger Zeit die Vorliebe für Fichtenalleen. Nicht nur der große See war ja mit Fichten umsäumt, sondern neben der großen Fichtenallee, die heute noch, wenn auch seit 1921 nur als Rudiment vorhanden ist, lief noch eine Fichtenallee vom großen See nach Osten (die „Querallee von Fichten"), desgleichen waren hier die dreipaßförmigen Boskette mit Fichten umpflanzt. Außerdem schloß der Baumgarten gegen das Schloßparterre mit einer Fichtenreihe ab und ging dann westlich davon in eine Fichtenallee über. Schließlich umsäumten auch Fichten die beiden kleinen Bassins westlich der Terrasse. Die reiche Verwendung dieses Baumes kann nicht allein mit dem Charakter einer früheren Fasanerie begründet werden. Auch das Hereinspielen des romantischen Elementes ist bei der frühen Pflanzung der Bäume, — sie müssen spätestens in den zwanziger Jahren gesetzt worden sein, — nicht gut möglich. Hier handelt es sich sicher vielmehr um das Durchsetzen eines deutschen Geschmacksmomentes, der deutschen Vorliebe für diesen Baum, in einem

[28]) H. K. P. v. 4. 3. 1755.

[29]) Plansammlung des Gärtenamtes der Krongutsverwaltung in München. Der Plan ist signiert von Ferdinand Oth „Jur. Cand.", wohl einem Verwandten des Georg Josef Oth.

Digitized by Google

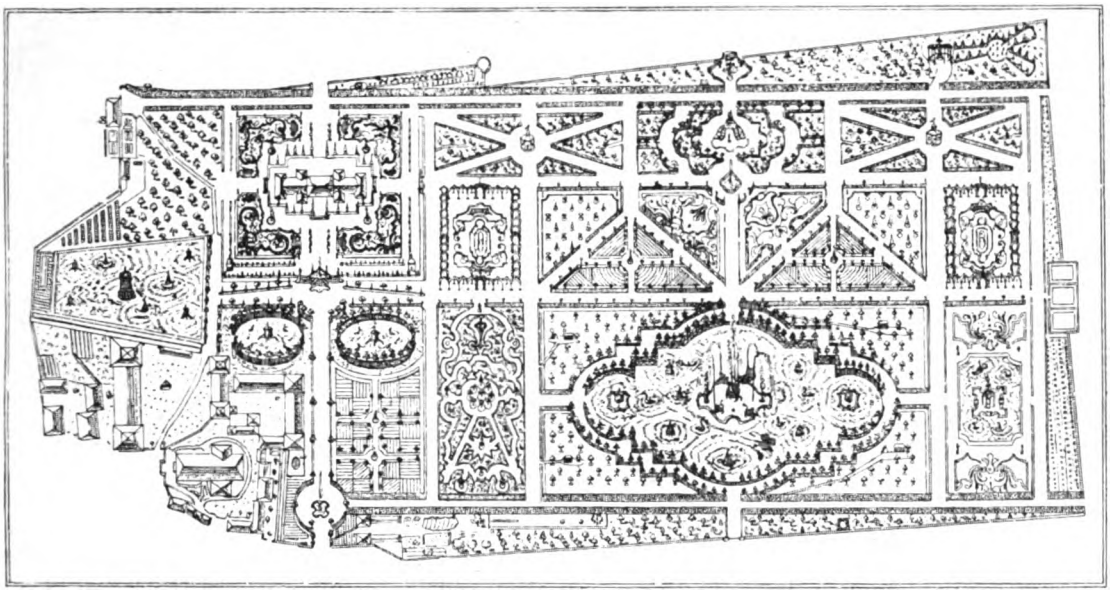


Abb. 7. Projekt für die Umgestaltung des Veitshöchheimer Hofgartens. Um 1752. (Nach Karch)

Garten, der ja nur Äußerliches mit der schulmäßigen französischen Anlage gemein hatte[30]).

Der Garten, wie er nach dem Tod Greiffenklaus aussah, bietet nur eine bescheidene Verkörperung dessen, was der Bischof geplant hatte. Über dieses Gartenprojekt erfahren wir Näheres durch einen bisher noch nicht beachteten und heute verschollenen Plan, der uns durch die Reproduktion bei Karch überliefert ist (Abb. 7[31]). Die zeichnerische Verlässigkeit der Wiedergabe steht außer Zweifel, nachdem an derselben Stelle der spätere Plan (Abb. 8), der heute zum Vergleich im Original noch vorliegt, einwandfrei wiedergegeben ist.

Hier ist die Ausgestaltung als reiner Ziergarten durchgeführt. Bei der Seezone ist nur das mittlere Feld, dessen Lineament durch den Umriß des Sees vorgeschrieben war, beibehalten. Jedoch ist die Mittelinsel wesentlich vergrößert und ihr ein bizarrer Umriß gegeben. Dort war bereits die Anlage von wasserspeienden Skulpturen geplant, wie sie erst unter Seinsheim, wenn auch in ganz anderer Form, verwirklicht worden ist. Wir sehen also, welches der Anlaß war für das Brunnenwerkprojekt. Man brauchte eine Kraftmaschine zum Treiben der Sprünge. Greiffenklau plante nur einen großen wasserspeienden Drachen in der Mitte, umgeben von vier kleineren Drachen mit Fontänen. — Die seitlichen Felder der Seezone und die mittlere Zone sind reich gegliedert mit Rabatten von großer Formenfülle — Staketenanlagen mit luftigen Arkaden, Tempelchen

[30]) In diesem Zusammenhang darf vielleicht auf das Vorkommen naturalistischer Fichten in den Deckenstukkaturen des roten Kabinettes der Würzburger Residenz hingewiesen werden, die Antonio Bossi 1741 ausgeführt hat.

[31]) Übersicht des Königl. Hofgartens in Veitshöchheim. Nach der neu aufgefundenen philosophischen Grundlage von der Welt- und Einzelseele. Würzburg 1866. (Verfasser Pfarrer Karch.)

Digitized by Google

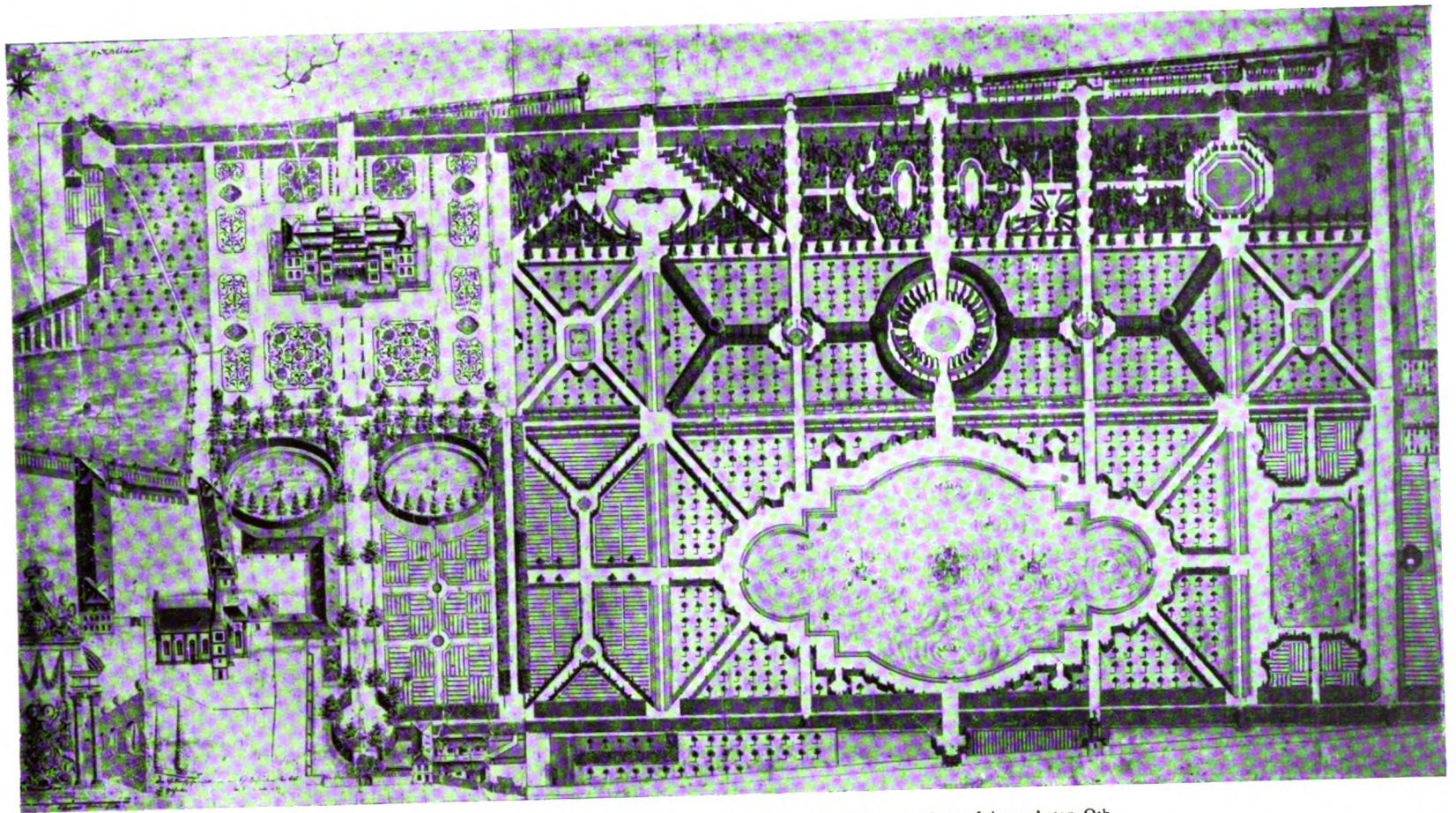


Abb. 8. Plan des Veitshöchheimer Hofgartens um 1780. Gezeichnet wohl von Johann Anton Oth

Digitized by Google

und Figuren, alles auf die kleinen und bereits gegebenen Felder zusammengedrängt. In der östlichen Zone war bereits damals eine Kaskade geplant unter Ausnützung des Geländeabfalles zwischen den dreipaßförmigen Feldern, deren Grundform beibehalten worden wäre. Schließlich sollte damals bereits die östliche Dreieckzone durchgearbeitet werden, wo an Stelle der heutigen Kaskade eine Rabatte in der Form eines Pfaues mit gespreizten Flügeln geplant war, eingeschlossen als Heckenkabinett, und in der Süd-Ostecke dieser Zone als Aussichtspunkt ein höher gelegener Tempel, zu dem man auf zwei von Vasen flankierten Treppen emporsteigen konnte, ein Vorläufer des heutigen Grottenhauses.

Der Plan mußte bereits vor dem Ableben Greiffenklaus, wohl wegen der Kosten, verworfen werden. Die kleine Fontäne, die nach dem Riß Neumanns von 1752 in Auftrag gegeben worden war, ist wohl der einzige Punkt des Projektes, der bereits in Angriff genommen worden war. Wir wissen jetzt auch, was die Ausdrucksweise bedeutete: „kleine Fontäne . . . . in die Kreutzallee von Fichten gegen den großen See zu dem Abfall des Wassers von denen zwei oberen bronnen." Der Abfall ist die Kaskade, die von den beiden oberen Brunnen gespeist werden sollte. Die Fontäne ist auch auf dem Plan eingezeichnet. Dadurch haben wir als terminus ante quem das Jahr 1752. Daß der Plan aus der Greiffenklauzeit stammen muß, geht schon daraus hervor, daß in der Mittelzone die Dreiecksform in den inneren Feldern beibehalten ist, wie bei dem frühesten Plan gegen 1725. Das Projekt ist daher sicher vor dem Plan (Abb. 6) mit dem Bassin an dieser Stelle entstanden, der den Garten darstellt, wie er nach Reduktion des Projektes beim Ableben Greiffenklaus ausgesehen hat.

Den Autor des Planes wissen wir nicht. Am nächsten liegt, daß ihn Georg Josef Oth gezeichnet hat, wobei sicher Neumann, vielleicht auch der Würzburger Hofgärtner Demeter für die Fassung mitbestimmend waren. Neumanns Mitarbeit ist zudem durch die Anfertigung des „Grundrisses" zur kleinen Fontäne archivalisch festgelegt.

1754 kam Adam Friedrich von Seinsheim auf den Würzburger Bischofsstuhl. Er ist der letzte Grandseigneur in der glänzenden Reihe der Würzburger Bischöfe seit Jahrhundertbeginn und der letzte, der sich mit Begeisterung auf die Durchführung künstlerischer Projekte geworfen hat. Seinsheim hat den großen Residenzbau in Würzburg im Innern würdig vollendet. Wenn nicht alles so wurde, wie es der bisher geübten höchsten Vollendung entsprochen hätte, so lag dies nicht an der Persönlichkeit des Bischofs, sondern an den schlechten Zeiten. Dem Veitshöchheimer Hofgarten gehörte seine ganze Liebe. Der Bischof hat seine ganze Regierungszeit hindurch unverdrossen und unbekümmert um Rückschläge und notwendige Pausen die Vollendung des Gartens nach seiner Idee in die Tat umgesetzt. Der Garten, wie er heute ist, trägt unzweideutig seinen Stempel — so stark, daß das bereits vor ihm Geschaffene bisher völlig vergessen war, bis man nunmehr durch die gefundenen Pläne der ursprünglichen Anlagen einen Einblick gewinnt in die grundlegende Ausgestaltung von 1702 auf 1703.

Die Seinsheimsche Gestaltungsperiode des Gartens zerfällt klar in zwei Epochen,

Digitized by Google

die durch den Siebenjährigen Krieg voneinander getrennt werden. Vor dem Krieg ein Tasten, ein Verbessern im Kleinen ohne Mut zu großer Neugestaltung; dann eine siebenjährige Pause, die auch in der Innenausstattung der Residenz sich als starke Zäsur fühlbar macht. Nach dem Krieg eine frische, durch die lange Arbeitspause noch hemmungloser gewordene Schaffensfreude, die in nicht ganz 10 Jahren die umwälzende Neugestaltung bis zum Schlußpunkt vollendete.

Vom Regierungsantritt des Bischofs 1754 bis zum Ausbruch des Krieges wurden keine einschneidenden Arbeiten durchgeführt. Lediglich das „Bronnenwerk" sollte in den gelben Turm gelegt werden, wie es bereits Carl Philipp gewünscht hatte[32]). Auch diesmal verblieb es hier, wie wir noch sehen werden, bei den Vorarbeiten. Wir erfahren, daß 1755 vier weitere Urnen im Garten aufgestellt wurden, nachdem sie vorher poliert worden waren[33]). Es handelte sich dabei sicher um dieselbe Lieferung von 18 Urnen, die seinerzeit noch Wolfgang van der Auvera in Auftrag gegeben worden war. Geplant war auch 1756, die beiden Seelein am Schloßparterre zu beseitigen[34]). Bauamtmann Geigel, der Nachfolger Neumanns, hatte dazu bereits einen Riß angefertigt[35]), eine ziemlich langweilige Lösung mit einer sehr wenig prätentiösen Teppichgärtnerei als Sohle, umsäumt von den auf einer Böschung stehenden Fichten (bereits vorhanden); dazu führten zwei flache Treppen in die Rondells herab. Auch dieses Projekt hat der Ausbruch des Krieges in der Durchführung verhindert. Wir erfahren noch, daß tausend neue Fichtensetzlinge in den Garten kamen[36]), im übrigen blieb jedoch alles beim alten. Lediglich die Innenausstattung des Schlößchens wurde noch vor und während des Krieges zum Teil erneuert. Dabei ist eine Stelle wichtig, wonach von „der Wittib Auera ihrem Gesellen" ein Riß für die Spiegeltrumeaux geliefert wurde[37]), — es handelt sich hiebei um die erste von Johann Peter Wagner für Veitshöchheim geleistete Arbeit. Auch dieser Punkt verdient hinsichtlich der Bestimmung der verschiedenen Hände an den Parterrefiguren in Veitshöchheim, die 1756 immer noch nicht fertiggestellt waren[38]), besondere Beachtung.

Der Siebenjährige Krieg (1756—63) brachte einen völligen Stillstand der Gartenarbeiten. Kaum war der Krieg beendet, als der Bischof sich mit großem Elan auf die Umgestaltung des Gartens zu einem Ziergarten warf. Die Energie, mit der der durchaus im Geiste der Aufklärung regierende Bauherr den zähen Widerstand der Hofkammer gegen die großen Ausgaben überwand, durch geschicktes Verschleiern der Größe des Projektes, durch Schmackhaftmachung der notwendigen Kosten mit allerlei Argumenten, läßt deutlich den unbeirrbaren Willen zur Verwirklichung erkennen, nicht minder aber auch, daß für Adam Friedrich der Garten eine wahre Herzenssache war.

[32]) H. K. P. v. 29. 5. 1755.
[33]) H. K. P. v. 14. 3. 1755.
[34]) H. K. P. v. 23. 3. 1756.
[35]) Eingebunden in den Konzeptband des H. K. P. 1756.
[36]) H. K. P. v. 22. 4. 1756.
[37]) H. K. P. v. 20. 3. 1758.
[38]) H. K. P. v. 6. 4. 1756.

Digitized by Google

Bereits im Februar 1763 kam das fertige Projekt bei der Hofkammer in Vorlage[39]). Seinsheim spricht dabei von der „Vernachlässigung", die wieder gut gemacht werden müßte, von der größeren „Nutzbarmachung" des Gartens (angeblich im allgemeinen Interesse!) — wobei dann so ganz nebenbei die Sorge für die „Zierde" eingestreut wird. Mader[40]) hat mit bekannter Gründlichkeit die Grundzüge der Entwicklung dieser Gestaltungsperiode bereits aufgezeichnet, so daß hier eine Wiederholung überflüssig erscheint. Auf die Ergänzung mit Einzelheiten kann innerhalb des Rahmens unserer Erörterungen ebenfalls verzichtet werden und dies auf eine später beabsichtigte, erschöpfende Behandlung des Gegenstandes aufgespart werden.

Als erstes wurden 1763 die Fasanen aus dem Garten verbannt[41]). Wir sehen gleich, hier ist ein Geist am Werke, der mit dem Durcheinander im Garten aufzuräumen gesonnen war. Im Mai 1764 wird der Hofkammer in verblümter aber energischer Weise nahegelegt, sie soll sich „zur Mitbeförderung höchst Ihro Plaisir und nicht zur geringeren Zierd dero ... Landhauses dieses Werck sich bestens angelegen und empfohlen seyn lassen"[42]). Bauamtmann Geigel ist der verantwortliche Leiter der Arbeiten. In der Marquardsburg bei Bamberg (Schloß Seehof) fanden die entscheidenden Besprechungen zwischen dem Bischof und Geigel statt, bei denen ersterer sicher, ganz nach den Gepflogenheiten der Zeit, dem Architekten die nötigen Gesichtspunkte gegeben hat. In Bamberg wurde auch der Akkord mit Ferdinand Dietz abgeschlossen über die Schaffung des Figurenschmuckes[43]). In diesem und folgendem Jahre wurden die beiden großen westlichen Zonen des Gartens in der Form, wie sie sich auf dem Plan (Abb. 7) zeigen, völlig umgestaltet. Die Seezone, vordem am meisten vernachlässigt, wurde nunmehr künstlerisch besonders berücksichtigt. Endlich bekam der große See Sprünge und wurde vor dem Verdämmer als Ententeich endgültig (?) gerettet. Geigel mußte nach dem „schon vor acht Jahren über eine Wassermaschine produzierten Modell" im nahen Wasserturm die nötige Kraft dazu schaffen[44]). Dazu bekam die Mittelinsel des Sees den reichsten Figurenschmuck des Gartens, den Parnaß mit dem galoppierenden Pegasus als Bekrönung. Störend für diesen festlichen Geist war nur noch die den See umlaufende doppelte Fichtenreihe aus der Zeit des „Lust- und Thiergartens", die dem See einen seltsam düsteren Charakter verliehen haben und sich nicht mehr vertragen hätten mit der so ganz festlichen Heiterkeit der noch durch und durch im Rokoko verwurzelten Dietz'schen Figuren. Die Natur half noch etwas nach und bot den Vorwand, um letzte Bedenken fallen zu lassen. Geigel konnte im April 1765 bereits melden[45]), „daß der Wind ... sieben (!) der stärksten um den großen See gestandenen

[39]) Manuskript im Besitze des Histor. Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, Würzburg.
[40]) Die Kunstdenkmale Bayerns, Bd. III/3, Bez.-Amt Würzburg. Bearbeitet von Felix Mader.
[41]) H. K. P. v. 24. 3. 1763.
[42]) H. K. P. v. 29. 5. 1764.
[43]) H. K. P. v. 5. 7. 1765.
[44]) H. K. P. v. 29. 11. 1765.
[45]) H. K. P. v. 20. 4. 1765.

Digitized by Google

Fichten umgerissen habe" und frug um „gnädigsten Verhaltungsbefehl . . . ob nicht etwan diese Allee . . . ganz eingehen und zum besseren Aussehen von dem Schloß auf die Wasserkunst eine niedrige Fichten nebst einer einfachen hohen in der Scher gehaltenen Rüsten-Baumenallee, welchen der Wind kein Schaden zufüge, gesetztet werden solle". Die resolutio celsissimi lautete darauf prompt, daß die anderen Bäume wegen Überalterung „bey ersten starken Wind ein gleiches Schicksal haben dörfften auch die dermahlige neue Anlaag des Gartens und besonders die schöne Wasserkunst eine gantz andere Einrichtung erfordern" weswegen „die übrig gebliebene Fichtenbäume um den großen See . . . alsogleich niedergehauen" werden sollten. Nur die jungen Bäume sollten zur Ergänzung der großen Fichtenallee verpflanzt werden. — Nicht allein der große See als solcher bekam eine völlig neue Fassung, die ganze Zone wurde gartenkünstlerisch reicher gegliedert. Merkwürdigerweise wurde auf das Zwischenprojekt (Abb. 7) aus dem Anfang der 50er Jahre überhaupt nicht zurückgegriffen. — Am kleinen See wurden die beiden anschließenden Felder durch Quergänge halbiert und ihnen ein bizarrer Umriß gegeben. Die nördlich des großen Sees gelegenen Felder bekamen jeweils in die Mitte kleine Bassins mit Springbrunnen, die durch eine Allee verbunden wurden, welche sich von den Seen aus wieder gabelte und in die Hauptalleen mündete.

Völlig neugestaltet wurde die Zone zwischen Haupt- und Fichtenallee (Abb.9). Das Mittelfeld, — gewissermaßen als Zentrum des gesamten Gartens — bekam einen freien runden Platz, der kreisförmig von einem bewachsenen Laubengang (Berceaux) eingeschlossen wurde. Nach dem Mittelpunkt des Rondells, einem unbepflanzten kreisförmigen Rasen zu, liefen radial Heckenwände, nach der Mitte zu jeweils durch lebende Portale geöffnet. Die Annahme, daß diese Anlage als „Circus" oder Reitbahn gedient haben möchte, ist mir sehr unwahrscheinlich, selbst wenn auch die Tradition dafür spricht. Letztere schöpft sicher aus Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, die bereits dem Sinn einer Rokokoanlage völlig entfremdet waren. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht wohl dafür, daß diese kreisförmig angeordnete „Zellenreihe" eine grüne Eremitage darstellt, eine galant sentimentale Anlage, in deren Einzelzimmern man sich von der Außenwelt schäferhaft abschließen wollte. Von diesem Rondell führen dann wieder Berceaux (heute noch vorhanden) an der Querallee nur durch Springbrunnen unterbrochen, zu kleinen Pavillons, von wo aus sie diagonal sich gabeln, um in die Hauptallee einzumünden. Die Randfelder dieser Zone waren als Heckenkabinette mit diagonal laufenden Zugängen ausgebildet.

In den Jahren 1765 und 66 muß bis auf die Aufstellung der Statuen die Anlage der beiden westlichen Zonen beendigt gewesen sein. Die Nachrichten über die östliche Zone beginnen 1767. In diesem Jahr bekam der Würzburger Hofschreiner Benedikt Schlecht Schreinerverdienst bezahlt „ahn dem oktogon oder Gatterwerck", womit nur der achteckige Platz im südlichen Feld dieser Zone gemeint sein kann[46]). 1768 wird zuerst das Theater erwähnt (nördliches Feld der Zone); im

[46]) Residenzbaurechnungen 1767/68.

Digitized by Google

Phot. Gundermann, Würzburg

Abb. 9. Fichtenallee. Zustand vom November 1924.

Digitized by Google

gleichen Jahr hat Ferdinand Dietz seine beiden chine' schen Häuschen errichtet[47]). Jedoch wurden gleichzeitig auch erst die beide' runden Gartenpavillons der mittleren Zone gedeckt[48]). Wesentlich später, 71, wurde merkwürdigerweise von einem Stukkator, von Materno Bossi „das ıbinet . . . wo die Lindenbäume stehen", in Auftrag gegeben (Südfeld der Zone[49]).

Dieser Streifen ist der künstlerisch interessanteste des Gartens. Die Inhalte der einzelnen Felder bieten an sich nichts Ungewöhnliches. Im Nordfeld ein Freilichttheater, das Mittelfeld behält seine dreipaßförmige Mittelgruppierung, wie sie bereits 1725 angedeutet war, das Südfeld fällt schon mehr aus dem Rahmen geläufiger Motive heraus, als hier seitlich von dem oktogonalen Rasenplatz in der Mitte zwei ganz heterogene Felder sich gegenüber liegen. Auf der nördlichen Seite ein Übergreifen der Bepflanzung der übrigen Zone, welcher hier also über die Schranke der Ost-Westallee übergreift und dadurch allein die Symmetrie der Zoneneinteilung bewußt durchbricht; auf der anderen Seite ein Lindenhain, in dessen Wucherung ein Pavillon verborgen liegt, ohne daß er dabei Ausgangspunkt ausstrahlender Alleen wäre. Noch auffallender ist aber die Bepflanzung der ganzen Zone mit Ausnahme des Lindenhaines mit Fichten, die unter Greiffenklau hier noch nicht standen. Wir wissen jetzt, wofür die oben erwähnten tausend Fichtensetzlinge von 1756 bestimmt waren. An Stelle der durch beschnittene Hecken umrahmten, regelmäßig gepflanzten Bäume ist hier künstlich ein dichtes Unterholz geschaffen, wobei nur die Ränder der Unterabteilungen hohe Fichten einrahmen. In dieses Unterholz aber ist aus beschnittenen Fichtenhecken ein Irrgarten eingefügt.

Man ist leicht versucht, hier den Einfluß des englischen Gartenstils sehen zu wollen. Gewiß war die Fichte ein Baum, der im Gegensatz zu dem beschnittenen Laubbaum von den englischen Gartentheoretikern oft als Vorbild hingestellt worden ist. Der Baum hatte aber bereits zu einem Zeitpunkt in Veitshöchheim eine Heimstätte gefunden, als nach Würzburg noch sicher keine Botschaft des neuen Stiles gekommen war. Durchaus den englischen Forderungen widersprechend ist dann aber die Beibehaltung der regelmäßigen Alleen sowie das Fehlen der „natürlichen" und „schönen" Schlangenlinien als neues Wegmotiv. Auch ein Irrgarten war ein Charakteristikum der französischen Anlage und war im englischen Garten verpönt. Weit eher macht sich der Einfluß der (europäisch umgestalteten) chinesischen Gartenmotive bemerkbar, aber nicht in der Ausprägung des „jardin anglo-chinois", sondern sichtbar in dem Vielerlei von kleinen Häuschen in chinesischen Formen, wie sie auch in der Spätzeit des französischen Gartens noch vor dem Eindringen des englischen Einflusses Mode waren. Damit wird deutlich, daß dieses Fichtenlabyrinth eine aus bodenständigen Geschmacksvorstellungen entstandene Anlage ist, ein nochmaliges Hervortreten der Vorliebe für die Fichte, die Seinsheim an anderer Stelle (am großen See), wo sie nicht

[47]) H. K. P. v. 8. 10. 1768. Residenzbaurechnungen 1769/70.
[48]) H. K. P. v. 5. 6. 1770 und 8. 10. 1768. Residenzbaurechnungen 1769/70.
[49]) H. K. P. v. 17. 4. 1771.

Digitized by Google

mehr zum Stil der Neugestaltung paßte, unbedenklich niederhauen ließ. — Es soll nicht geleugnet werden, daß in dieser Zone die sentimentalen Regungen der Zeit und ihre Sehnsucht nach der unverfälschten Natur ihren Niederschlag gefunden haben. Dies geschah aber hier in eigener Fassung innerhalb des Rahmens des französischen, stilisierten Gartens, ohne damit gartenkünstlerisch auch nur im entferntesten an die englisch-romantische Gartenkunst anzuknüpfen oder auch nur anknüpfen zu wollen.

1767 und 1768 wurden am Schloßparterre die heutigen Treppen mit den Dietzschen Skulpturen angelegt[50]). Dasselbe gilt für die daselbst heute noch befindlichen kleinen Fontänen.

Die geschichtliche Reihenfolge der Ausgestaltung der östlichen Dreieckzone wurde von Mader bereits in ziemlich erschöpfender Weise behandelt. Ergänzend sei hier nur angefügt, daß an Johann Peter Wagner bereits im Januar 1765 zwei „Modelle nacher Veitshöchheim" bezahlt worden sind[51]). Der schmale Raum, der hier zur Verfügung stand, verhinderte ein allzu ausschweifendes Konzipieren. Von der Spitze des Dreiecks aus wurde mit konisch zulaufenden Berceaux begonnen bis zur Kaskade mit vorgelagerten Ruinen (Abb. 10) aus Tuffstein, — die zweitgrößte plastische Gruppe des Gartens, — point de vue der Haupt-Ost-Westallee und Gegenstück zu der Hauptgruppe, dem Parnaß im großen See. Daran schloß eine symmetrisch gepflanzte Baumgruppe auf reich geformtem Rasenstreifen, gravitätisch durch Wege unterbrochen. Diese Anlage, zeitlich nach der Fichtenzone angelegt, straft allein in ihrer strengen Stilisierung die Vermutung Lüge, daß dort bereits englische Motive zu Wort gekommen wären. Die Baumreihen führen zu dem über eine Grotte gebauten Pavillon, der durch zwei mächtige Tannen eingerahmt wurde. Das Motiv der Grotte sowie das der künstlichen Ruinen findet sich bereits im entwickelten stilisierten Garten, wie er in Trianon seine vorbildlichste Formulierung gefunden hatte. Ein sentimentaler Zug, der seit der Einsiedelei eines Ludwig XIV. immer als Unterton der Melodie des 18. Jahrhunderts mitklang, weit bevor es eine klassizistische Romantik gegeben hat. Mit der Errichtung des großen Gitters als Abschluß der Hauptallee 1774 ist die Seinsheimsche Gestaltungsperiode beendet.

Die gesamten gärtnerischen Arbeiten hatte der bejahrte Georg Josef Oth vollbracht, eine Riesenleistung, wenn in Betracht gezogen wird, daß ihm nur wenige Hilfskräfte zur Verfügung standen. Und so wirkt es menschlich ergreifend, wenn man liest, wie der alte Mann an den Bischof schreibt[52]), „nunmehr erscheine es, als ob seine Lebenszeit kurz sei, auch würden ihn seine Leibeskräfte nach und nach verlassen. Er bitte daher fußfällig, seinen „einzigen Sohn, Johann Anton Oth, welcher 31 Jahre alt, bey der Gärtnerey in Veitshöchheim auferzohen, und seine Kunst in Königl. Französischen und Oesterreichischen Landen vollkommen erlernet um so mehr fürstmildest zu adjungieren, als daß nach beygehenden Schema die

[50]) Residenzbaurechnungen 1767/68.
[51]) Residenzbaurechnungen 1764/65.
[52]) Adm. 15/193.

Digitized by Google

Abb. 10. Ruinen in der östlichen Dreieckzone *Phot. Gundermann, Würzburg*

Oth von Anno 1629 bis hieher 1774 die Höchste Gnad gehabt, sothanen Hochfürstlichen Lust Garten als Gärtnere treuest zu versehen". Georg Josef Oth ist dann 1777 gestorben. Sein Sohn trat die Nachfolgeschaft des Vaters an; jedoch war es ihm nicht mehr vergönnt, gestaltend in die Entwicklung des Gartens einzugreifen. Der künstlerische Höhepunkt des Veitshöchheimer Hofgartens ist überschritten. Es bleibt uns nur noch vorbehalten, die Geschichte des fortschreitenden Verfalles wenigstens in großen Zügen aufzuzeichnen.

Die gesamte Gartenplastik war in grünem fränkischen Sandstein ausgeführt, der sehr leicht verwittert. Zwar wurden die Figuren alle gestrichen, zum Teil auch bunt auf „Porcelain arth" gefaßt und sogar vergoldet, wie der Pegasus im großen Bassin. Aber die freie Aufstellung der Figuren in einem Garten, wo sie allen Witterungseinflüssen ausgesetzt waren, nicht zuletzt auch die bedenkliche Nähe einer Ortschaft mit einer angriffslustigen Jugend und einer nur eine Wegstunde entfernte Universitätsstadt mußten zusammenhelfen, daß ihnen kein langes Leben beschieden war. Und so erscheint es wie eine frühe Warnung, wenn Johann Peter Wagner bereits 1771, als der neue Figurenschmuck noch gar nicht ganz fertiggestellt war, die Stimme zu seiner Erhaltung erhob[53]). Er bewarb sich

[53]) H. K. P. v. 16. 12. 1771.

Digitized by Google

damals um die Hofbildhauerstelle und begründete die Notwendigkeit seiner dauernden Anstellung damit, daß es nötig wäre, daß ein Fachmann dauernd den Zustand der Figuren überwache. „Die pretieuse Bildhauerei" würde „jahrlich mit Aufwand großer Taglohnen von Leuten, so kein Verständnis davon haben, abgekratzet und also ruinieret .... daß in etlichen Jahren die Figuren deform seyn .... und keine Muschlen mehr daran zu sehen". Er stellte vor, „daß alles nicht nur in das Abnehmen gerathe sondern auch durch muthwillige Leute hie und dar etwas abgeschlagen und verdorben werde". Der Garten war nämlich wie auch der Würzburger Hofgarten dem allgemeinen Besuch geöffnet. Und wir erfahren öfters aus den Hofkammerprotokollen Klagen, daß in Veitshöchheim die jeunesse dorée beiderlei Geschlechtes sich ungeziemlich gebärde, die Fenster im Schlößchen einwerfe und allerlei Schabernack im Garten treibe. Nicht minder wurde auch über die Jünger der Würzburger Alma mater geklagt, sodaß diesen und „anderen bösen Gassenbuben" nebst den „Soldaten mit ihrem Frauenzimmer" der Eintritt in die Würzburger Gärten untersagt wurde. Doch bleiben wir beim Veitshöchheimer Garten, der 1779 einen neuen Herrn bekam, Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal. Dieser war zwar ein ausgezeichneter Regent, aber in Kunstfragen ein Banause. Er zerstörte nicht nur das Theater im Ovalsaal der Würzburger Residenz, sondern auch das Ehrenhofgitter Öggs war ihm bereits ein Dorn im Auge[54]). Seine Einstellung zur Gartenkunst illustriert die Tatsache, daß er in den Würzburger Hofgarten auf Wunsch eines Professors der Botanik Vogelbeerbäume pflanzen ließ, zum Nutzen und zur Belehrung. Noch bezeichnender für seine Mentalität ist die Auslassung, daß er „nichts weniger will, als daß seine Hofgärten eingehen sollen,... unnötiges Geld darf zwar in dieselbe durch Erweiterungen, entbehrliche Verschönerung und dergl. nicht verwendet werden"[55]).

Einen blitzartigen Einblick in den zunehmenden Verfall des Gartens geben uns einige Nachrichten aus dem Jahre 1791[55]). Der verantwortliche Referent der Hofkammer, Hitzelberg, erinnert in diesem Jahre, er hätte bereits 1784 und 1785 Bericht erstattet über die im Garten notwendigen Reparaturen. Bisher sei aber darüber immer noch keine Verfügung getroffen worden. In den „Bodengäng" und den „Häuslein" seien inzwischen ein großer Teil der eichenen Pfosten und Latten verfault. Das sog. Grottenhaus sei von innen und außen seinem Ruin sehr nahe u. a. m. Im selben Jahre berichtet Hofkammerrat Ulsamer über den Zustand des Gartens. Die „Bodengäng und Bäum" seien „geschnitten ..... die

[54]) H. K. P. v. 3. 1. 1783. — Als König Ludwig I. von Bayern das Gitter 1821 beseitigen ließ, war dies zwar sehr bedauerlich, jedoch manifestierte sich darin der kraftvolle künstlerische Wille einer Persönlichkeit, die den Mut zur Zerstörung des Alten hatte aus innerer Verbundenheit mit einem neuen künstlerischen Ideal. Erthal aber zerstörte nur aus Schmuck-, man möchte sagen Kunstfeindlichkeit. Und als ihm vorgestellt wurde, daß dann wenigstens an Stelle des Ehrenhofgitters ein Abschluß mit niedrigen Steinbalustern und Ketten geschaffen werden müßte, erklärte er eigensinnig, er sehe auch nicht den geringsten Grund ein, wozu diese Ausgabe nötig sei und war dann nur wegen der vielen „Diffikultäten" zu bewegen, von seinem Vorhaben abzustehen.
[55]) Adm. 469/10171.

Digitized by Google

Phot. Gundermann, Würzburg
Abb. 11. Großes Bassin

Weege gebuzet; die Statuen nebst dem, das sie wegen nicht beschehener Unterhaltung von Steinkrebs angegriffen, werden von boshaften und muthwilligen Leuten, die sich auch mit Gewalt nicht mehr abweisen lassen, auch sogar die Gattertor übersteigen, sehr verdorben und die bey dem sog. Theatre ganz und gar verstümmelt und verschlagen worden seyndt, auch das sog. Krottenhaus nebst Abreißung der Schlösser sehr beschädigt worden ist". Das Theater wurde daraufhin auf Befehl des Bischofs abgetragen. Als Ulsamer vorschlug, die noch brauchbaren Figuren zu verkaufen, befahl der Bischof, daß in dem Falle, wenn einige „wegen nicht anständiger Zeichnung nicht ohne Bedenken in weitere Hände kommen dürften . . . das gänzliche Zugrunderichten dem Verkaufe vorzuziehen seye". Erthal scheute sich also nicht, einen integrierenden Bestandteil des Gartens bewußt zu zerstören, statt ihn wieder instand zu setzen. Damit aber war bereits das Signal gegeben zur weiteren Zerstörung der Anlage.

Mit der Säkularisation wurde Würzburg eine Provinzstadt. Der entlegene Garten hatte dadurch seine eigentliche Bestimmung als Hofgarten verloren und mußte daher naturgemäß noch mehr seinem Schicksal überlassen bleiben. Er wurde 1803 in Teilen verlehnt und 1804 verpachtet. Der Hofgärtner Johann Anton Oth reichte ein Bestallungsgesuch ein, aus dem wir erfahren, daß der Garten „durch den Pacht verwiltert und beynahe gänzlich verwüstet war"[56]). Noch einmal flackerte die Residenzherrlichkeit Würzburgs auf, als 1806 hier Großherzog Ferdinand von Toskana als Landesherr eingezogen war. Der neue Herr kümmerte sich wieder um den Garten, er richtete ihn wieder her und griff sogar zu Verbesserungen, — leider nicht ohne in den Charakter der Rokokoanlagen folgenschwere Eingriffe zu machen. Damals (1810) wurden die kleinen Bassins am Schloßparterre sowie der Trapezsee zugeschüttet; einschneidender war noch die Pflanzung der Trauerweiden am großen See, wodurch der Charakter der ganzen Zone zerstört und ins Englische verwässert wurde (Abb. 4 u. 11). Gleichzeitig muß auch der runde Platz in der Mittelzone zum Zirkus umgestaltet worden sein. Veitshöchheim fiel dann wieder, seit es zu Bayern gehörte, 1815 in provinzielle Vergessenheit. Die bescheidenen Mittel, die die Zivilliste für den Garten bereit-

[56]) Adm. 276/3947.

Digitized by Google

stellte, genügten nicht, um ihn so instand zu halten, wie es nötig gewesen wäre. So gerieten die Gartenskulpturen[57]) mehr und mehr in Verfall. Dasselbe gilt von den wasserspeienden Delphinen im großen Bassin, deren allmähliches Versinken im Schlamm des Sees mit der Zerstörung der für den Garten so wichtigen Wasserkünste gleichbedeutend war. Dazu bekam der Garten zwei Bereicherungen von höchst zweifelhaftem Wert, ein Wirtschaftsgebäude und einen Eiskeller, deren architektonisches Äußere die Tatsache völlig verleugnete, daß es bei ihrer Entstehung bereits eine Denkmalpflege gegeben hat. Auch die Lage des Bahnhofs hat dem landschaftlichen Bild des Gartens starken Abbruch getan. Immerhin muß jedoch anerkannt werden, daß der Garten bis über die Jahrhundertwende hinaus weit geringere Einbußen erlitt, als in der Erthalzeit und — in allerjüngster Zeit. An einschneidenden Einbußen erfuhr der Garten im 20. Jahrhundert zuerst den Verlust der beiden Bassins mit den zugehörigen geschnittenen Gängen nördlich des großen Bassins. Eine Wiederherstellung, die von Gartendirektor Schall der Krongutsverwaltung bereits begonnen war, unterblieb infolge der Verpachtung des Gartens an die Lehranstalt für Obst- und Gartenbau. So schieben sich denn heute die Pflanzschulen hinter den Hecken bereits bis an den großen See heran, — die Anlagen westlich des Parterres, die wenigstens vordem noch den Grundriß der beiden hier ursprünglich gelegenen Bassins beibehalten hatten, wurden völlig ihres Charakters entkleidet. — Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß in den letzten Jahren auch einiges Gute geschaffen worden ist, dank der verständnisvollen Initiative des Leiters der Anstalt, Direktor Schwabacher, besonders was Neupflanzungen und gärtnerische Instandsetzungsarbeiten anbelangt. Aber was bedeutet das alles gegen die fast gänzliche Vernichtung der überalteten Fichtenallee im heißen Sommer 1921, gegen die völlige Veränderung des Charakters der Zone zwischen Fichtenallee und Ostallee, wo nunmehr ein wirres Unterholz ohne Vorherrschen des Nadelbaumes nur kläglich über den Verlust der großen Bäume hinwegzutäuschen vermag! Dies alles sind nun Dinge, die, wenn auch vielleicht erst nach Ablauf von Jahrzehnten, wieder behoben werden könnten. Unersetzlich jedoch ist der unaufhaltsame Verfall der Gartenskulpturen. Hier versinkt mit das Schönste, was uns das deutsche Rokoko hinterlassen hat, ins Nichts zurück. Es verbleibt keine andere Möglichkeit mehr, als alle Figuren durch Kopien, die sofort angestrichen werden müssen (!), zu ersetzen. Aber die Anfertigung der Nachbildungen ist ein Problem, das nur von den Händen der Besten gelöst werden kann. Wie gefährlich und wie schwierig die Durchführung ist, beweist neben vielem anderen allein die 1923 ausgeführte Kopie des Winters am großen Bassin, womit weder Ferdinand Dietz noch dem Garten ein Gefallen erwiesen worden ist.

So bleibt uns nur der Wunsch, daß alles einmal anders werde. Der Garten stellt

[57]) Während die Wagnerfiguren immer wieder instand gesetzt wurden, hielt man die Dietz'schen Figuren für künstlerisch minderwertig und überließ sie mehr oder weniger ihrem Schicksal. So kommt es, daß am großen Bassin einige Figuren völlig verschollen sind, ohne daß sich auch nur Anhaltspunkte über ihr Aussehen u. s. w. finden lassen.

Digitized by Google

ein so einzigartiges kunst- und kulturhistorisches Dokument dar, daß es eine nationale Tat wäre, ihn so wiederherzustellen, wie er sich 1774 präsentiert hatte. Die Pläne und archivalischen Nachrichten könnten uns hiezu, wie es sonst selten der Fall ist, eine Handhabe geben.
Jedoch wäre dies eine Aufgabe, wozu neben Geld mehr Verständnis der Allgemeinheit für den außerordentlichen kunst- und kulturhistorischen Wert des Gartens nötig wäre, dazu die ideelle und materielle Unterstützung Privater und ein einheitliches, zielbewußtes Arbeiten nach streng historisch-wissenschaftlichen Grundsätzen. Ohne diese Voraussetzungen allerdings erscheint das Schicksal des Gartens hoffnungslos.

Unser Mitherausgeber, Direktor der Museen und Kunstsammlungen des ehemal. Krongutes, Prof. Dr. Friedrich H. Hofmann, hat der Redaktion in Beziehung zu vorstehenden Darlegungen Bemerkungen zugehen lassen, welche hier zu veröffentlichen wir für unsere Pflicht halten.

„Ich begrüße besonders auch die Schlußfolgerungen des Aufsatzes des Herrn Dr. Kreisel hinsichtlich des heutigen Zustandes des Veitshöchheimer Hofgartens und benütze die Gelegenheit hier vor den Fachgenossen — mancherlei Vorwürfen gegenüber — einmal festzustellen, daß ich amtlich mit dem Garten unmittelbar nichts zu tun habe. Eine Einwirkung ist zwar mehrfach versucht worden; sie ist aber bei der Eigenart der Kompetenzverteilung nicht durch persönliches Eingreifen, sondern höchstens durch Anträge und Berichte an die Krongutsverwaltung möglich. Zuständig sind im Rahmen der Krongutsverwaltung zunächst die „Direktion der staatlichen Gärten" als Oberaufsicht in allen gärtnerischen Fragen und das „Baureferat" für das Schloßgebäude, die Park- und Bassinfiguren; weiterhin augenblicklich noch die Direktion der Lehranstalt für Obst- und Gartenbau in Veitshöchheim für die unmittelbare Verwaltung und Instandhaltung des Gartens.
Durch diese Aufteilung der Zuständigkeit wird naturgemäß, wie in anderen Fällen auch, die Initiative des Einzelnen lahmgelegt: das Ergebnis ist die Verzögerung oder Verwässerung energischer Maßnahmen.
Ich möchte daher ausdrücklich erklären, daß dem Kunsthistoriker, den der Außenstehende bei solchen Aufgaben der Denkmalpflege, wie sie hier in einem besonders in die Augen springenden Beispiel vorliegen, in erster Linie — und mit Recht — für verantwortlich hält, nach Lage der Dinge der gewiß beklagenswerte Zustand des Veitshöchheimer Hofgartens nicht zur Last gelegt werden darf.
Um für eine Sache, für die ich nicht mit ganzer Kraft eintreten kann, auch nach außen hin nicht den Schein einer Verantwortung zu übernehmen, habe ich auch einen kunstwissenschaftlichen Führer durch den Hofgarten Veitshöchheim, den Dr. Kreisel im vergangenen Jahre in meinem Auftrag ausgearbeitet hatte, nicht in Druck gehen lassen."

Digitized by Google

HERKULES UND ANTÄUS VON PETER VISCHER D. Ä.

Von RUDOLF BERLINER

Eine Konstellation glücklicher Umstände hat es dem Bayerischen Nationalmuseum ermöglicht, die in Abb. 1 bis 3 wiedergegebene, mit der Sammlung Lehmann[1]) in Paris versteigerte Bronzegruppe des Kampfes zwischen Herkules und Antäus zu erwerben und damit vor der drohenden erneuten Abwanderung ins Ausland zu bewahren. Simon Meller, der Biograph der Vischer, hatte sie mündlich der Vischerwerkstätte zugeschrieben, und dieser Zuschreibung haben sich alle Urteilsfähigen, die sie bisher sahen, als der einzig möglichen angeschlossen. Die Gruppe ist deutsch: das setzen Köpfe (Abb. 8 und 9) und Hände außer jeden Zweifel. Sie stammt von einem Bildhauer, der für Bronze erfand, und der die Erfüllung der technischen Forderungen, wie etwa der auf tunlichste Zusammenballung der Formen, zur Klärung des Gliedergeschiebes und zur Erzielung stärksten Ausdruckes zu nützen wußte: man sehe daraufhin nur das hochgezogene linke Bein des Antäus an. Sie stammt von einem Künstler, der dem Renaissanceprinzip eines völlig klaren Gruppenaufbaues wie selbstverständlich genug tat, und der in seinen Händen doch den Spätgotiker nicht verleugnet — all das läßt nur die Möglichkeit, an die Arbeit eines der Vischer zu denken, als der einzigen, die damals in Deutschland ein starkes Künstlertum in Werken des Bronzegusses auszusprechen verstanden. Umstrittener wird es bleiben, in welchem der Familienmitglieder man den Urheber sehen soll. Der älteste, die unbedeutenderen und die jüngsten scheiden zwar von selbst aus, es können aber Peter d. Ä., Hermann d. J. und Peter d. J. als Schöpfer in Frage kommen, und die Entscheidung stellt eine Aufgabe, deren Lösung bei den heutigen Kenntnissen, die mancher Willkür[2]) reichlichen Spielraum zu lassen scheinen, schwerlich jedermann befriedigen kann. Als bisher einzige bekannte Freigruppe steht sie im frühen Werke der Hütte für sich. Schroffer scheidet die Ziselierung sie von der Masse der übrigen Arbeiten. Ein Vergleich kann sich also nur wenig auf subtile Einzelformen stützen, er muß beim allgemeinen stehen bleiben. Aber vielleicht ist das doch ein Gewinn; denn je zentraler ein bedeutendes Werk gefaßt werden muß, desto eher darf man hoffen, zu seinem Verständnisse zu gelangen.

[1]) Collection Lehmann III (Versteigerung bei Georges Petit 12./13. 6. 1925) Nr. 343.

[2]) Sie offenbart sich vorläufig nur nicht immer so, wie in der Zuschreibung des Astbrechers an den jüngeren Peter (W. Höhn, Nürnberger Renaissanceplastik. Nürnberg 1924, S. 172). Denn gegen die Tatsache der mitgegossenen Jahreszahl 1490 kommt kein Räsonnement an.

Digitized by Google

Abb. 1. P. Vischer d. Ä., Herkules und Antäus.
München, Nationalmuseum

Digitized by Google

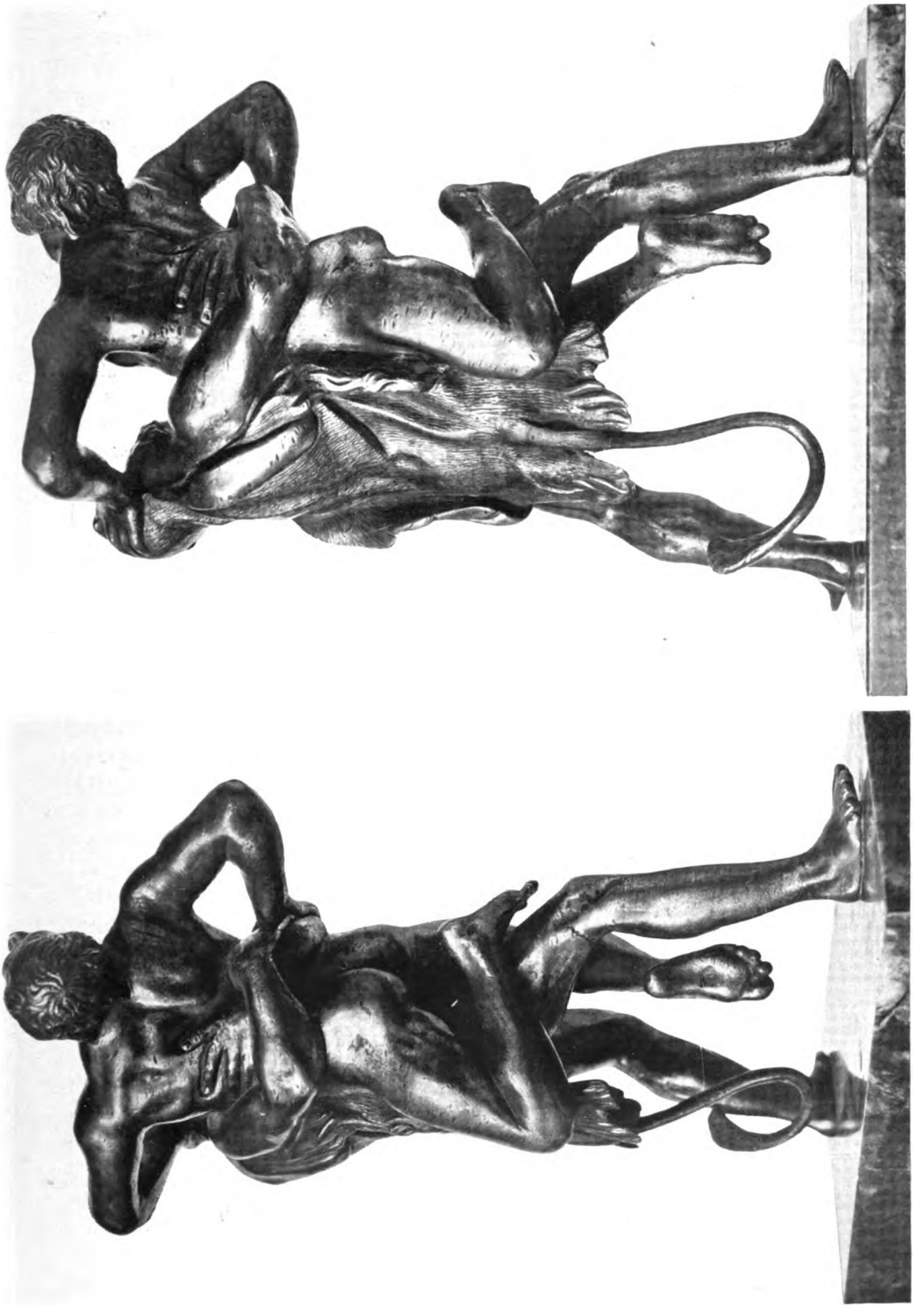


Abb. 2 u. 3. P. Vischer d. Ä., Herkules und Antäus

Digitized by Google

Neben der Sichtbarkeit aller zur Klärung der Gliederlage beider Körper nötigen Punkte schon in der einen Vorderansicht ist das Eindruckvollste am Aufbau der Gruppe das gewaltige Motiv der Fechterstellung des Herkules. Es erscheint als die natürlichste Lösung des Problems der Beinstellung: nur so waren technisch und formal die auseinanderstehenden Fußpunkte für die oberen weiten Ausladungen der Gruppe zu gewinnen, nur so konnte die Ausdrucksbedeutung der Glieder differenziert werden; da in den Beinen die Kraft des Festwurzelns wie die Anstrengung des Hebens (die emporgekrampften Zehen des linken Fußes!) hinreichend zur Erscheinung kommen, können die Arme des Herkules sich auf die einfache und dadurch doppelt ausdruckstarke Abschnürung des Brustkorbes des Antäus beschränken, sodaß in den Köpfen das Gegensatzpaar des gelassen, selbstgewiß abwartend Beobachtenden und des dumpf angstvoll um Luft Ringenden klar auseinandergelegt werden kann; ich sage: die Beinstellung erscheint als die selbstverständliche, und doch ist sie einzigartig und selbstgefunden, wie der Vergleich mit den italienischen Lösungen[3]) zeigt. Am Werke war also eine geniale Gestaltungskraft, die ein Problem auf den einfachsten Kern zu reduzieren vermochte, der sich dann alles weitere wie von selbst ergab, für die sich kein gesondertes Form- und Ausdrucksproblem stellte, der sich eines mit dem anderen zusammen löste.

Die allgemeine Stellung der Arme des Antäus scheint konventioneller[4]) zu sein, wie es auch in der Natur dieses Kampfmomentes liegt, daß er versucht, den Ring der Arme zu sprengen und den Kopf des Feindes zur Seite zu drängen; aber es ist keine sprechendere Lösung denkbar als die gefundene, die formal von Ellbogen zu Ellbogen der reinen Flächenhaftigkeit der Beine des Herkules die in die Tiefe führende Diagonale entgegensetzt und für die Silhouette der Gruppe zwei wichtige, für den Eindruck der monumentalen, wie blockgebundenen Massigkeit entscheidende Grenzpunkte gewinnt, und die auch für den Unwissenden das Grundmotiv des Vorgangs klärt, daß der mit dem Löwenfell Bekleidete nicht einen von vornherein Wehrlosen tötet, sondern daß es sich nur um das letzte Stadium eines Kampfes handelt, nachdem die Kraft des emporgehobenen Unterliegenden erlahmt ist.

Analysiert man den kompositionellen Aufbau der Gruppe, so ergibt sich die überragende Bedeutung, die dem flächigen Elemente zukommt, denn die dreidimensionale Natur der Körper und Glieder tritt zurück neben ihrer flächigzeichnenden. Von den Füßen des Herkules bis zu den Köpfen bilden die beiden ein Andreaskreuz, dessen Basishorizontale wiederholt wird durch die Arme des Herkules zusammen mit dem rechten Unterarme des Antäus, dessen Oberarme im Verein mit dem linken Unterarm, unter Aufnahme der Richtungen der Oberschenkel des Herkules, die Verbindungen zwischen den zwei Schrägen und der

[3]) Man sehe daraufhin Bronzen, Plaketten und Graphik an. Mit der antiken, sehr stark restaurierten Gruppe im Hofe des Palazzo Pitti (H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien II. Leipzig 1875, S. 18, Nr. 37) hat die unsrige kaum mehr als das Thema gemein.

[4]) Vgl. z. B. den Stich der Mantegnaschule (P. Kristeller, Mantegna. Berlin 1902. S. 408), A. Pollaiulos Bronze (Bargello), Fassade der Certosa di Pavia.

Digitized by Google

Horizontale herstellen. Unvergeßlich schon beim ersten Anblicke die wie spitze, gellende Schreie wirkende Winkelbildung der Ellbogen des Antäus, die man nur mit den ruhigfedernden Kurven an den Knien des Herkules zu vergleichen braucht, um zu erkennen, daß sich hier jemand äußert, dessen Ziel nicht so sehr ist, kubische Massen im dreidimensionalen Raume handeln zu lassen, sondern der die Grenzen plastischer Flächen klar zu komponieren und mit Ausdruck zu sättigen strebt.

Abb. 4. Peter Vischer d. Ä., Astbrecher (1490). München, Nat.-Mus.

Wer den Astbrecher (Abb. 4) gut kennt, dem kann nicht entgehen, daß alles Gesagte mutatis mutandis das Formprinzip umschreibt, das sich in ihm ausspricht, daß das also die Sprache des älteren Peters ist. Wieder ist in der Hauptansicht die Körperstellung klar erkennbar, wieder ist der einzig fruchttragende Moment erfaßt, der dies ermöglicht und zugleich die Kraft des Mannes offenbart, der trotz der von ihm getragenen Last im nächsten Augenblicke schon den Widerstand der Materie gebrochen haben wird; wieder ist also thematisch der Augenblick gewählt, der dem Siege unmittelbar vorausgeht. Wieder ein, wenn auch anders orientiertes und in die Tiefe gebrochenes, Andreaskreuz mit der Verbindung der Schenkel durch einen rechtwinkelig gebogenen Arm. Auch an ihm sagt kompositionell alles das zeichnerisch-flächige Element — die Seitenansicht auf S. 40 des Mellerschen Buches zeigt, wie tief der Absturz ist, der die Qualität der Seiten scheidet —, auch bei ihm die Bedeutung der Silhouette, die Ausdruckskraft der Winkel, sogar unter Wiederholung des Gegensatzes von spitzem und stumpfem, und die Zäsur, die zwei Pole stärkster Spannung trennt, am Astbrecher die sich in seinen rechten Gliedern konzentrierenden Kräfte des Brechens

Digitized by Google

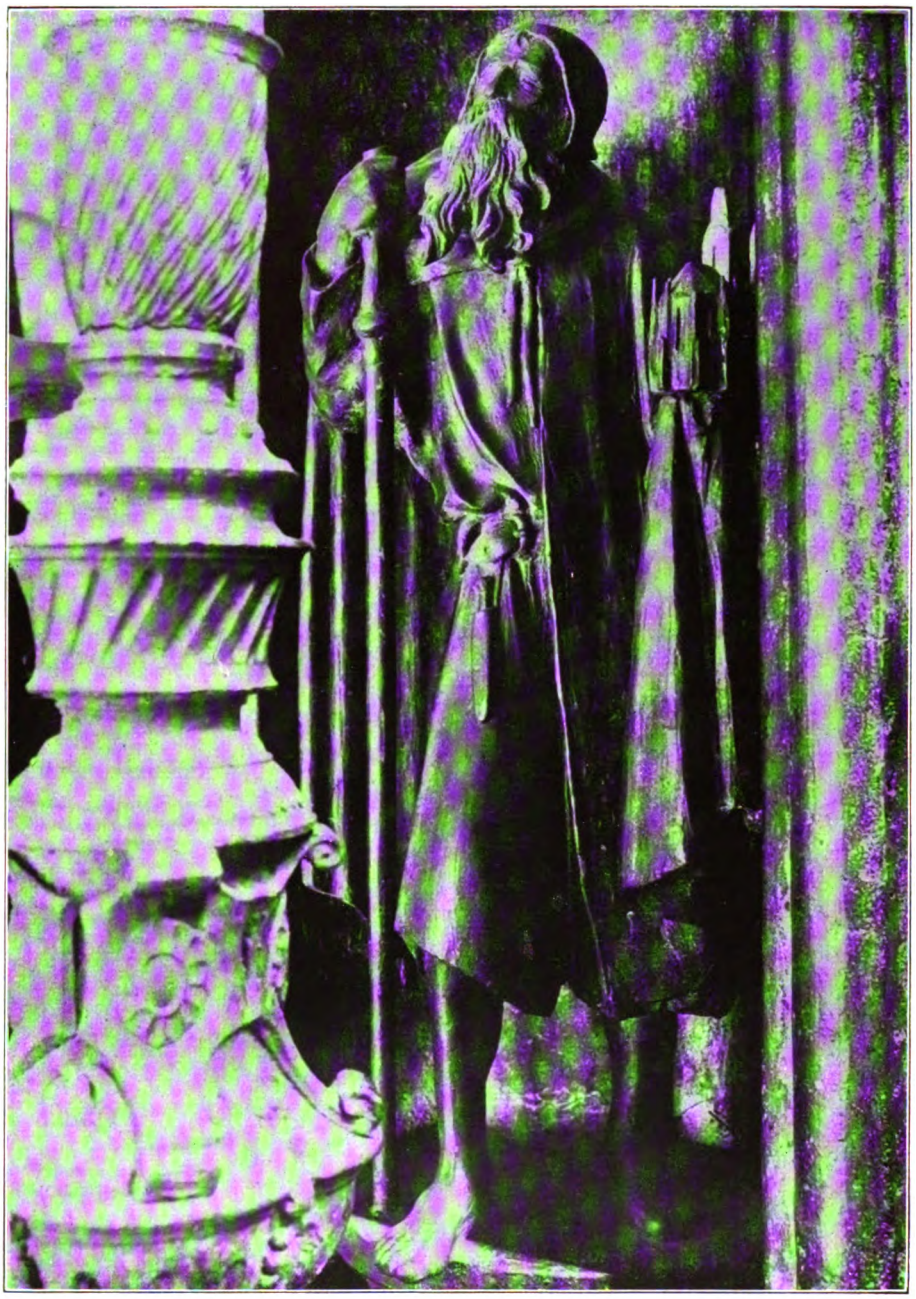


Abb. 5. Peter Vischer d. Ä., Hl. Sebaldus. Nürnberg, St. Sebald

Digitized by Google

Abb. 6. Peter Vischer d. Ä. Posen, Dom Abb. 7.

und des Widerstehens, an der Gruppe die qualvolle Anstrengung des rechten Armes des Antäus und das siegessichere Wurzeln der Beine des Herkules, an dessen einem, schon jenseits alles verkrampfenden Kampfes, der linke Fuß des Antäus liegt, ein merkwürdig rührendes Motiv der Hilflosigkeit, von der eindringlichen Charakteristik, die der ältere Peter in eine Bewegung zu legen wußte, wie etwa nur die Haltung der rechten Hand des hl. Sebaldus (Abb. 5) den heiligen Lehrer und Träumer zu einem energiebeseelten Manne des Diesseits macht.

Die Körper der Freigruppe scheidet vom Astbrecher die Beherrschung der Anatomie; ihrem Bildner ist nicht mehr fremd, was unter der Oberfläche vorgeht. Das scheidet sie auch von den Wappenhaltern auf der Grabplatte Bernhard Lubranskis (gest. 1499) im Posener Dome (Abb. 6 und 7), die in ihrer Nacktheit noch einmal die Kunst Peter Vischers bekunden, ohne Kenntnisse der Anatomie die Körperfunktionen zu einer, wenn auch nicht „richtigen", so aber doch überzeugenden Darstellung klarzulegen. Wenn S. Meller, der allerdings damals noch keinen Grund hatte, sich mit dem durch unsere Gruppe gestellten Probleme

Digitized by Google

zu befassen, es leugnet, daß der ältere Peter auf diesem Wege irgendwie weitergegangen sei, so folgt das nur logisch aus zwei Grundanschauungen, die er über ihn hegt: daß er „streng zur Gotik hielt, die er zu einer eigenen Klassizität zu entwickeln wußte" (S. 119) und daß er sich nach der Herstellung der beiden Innsbrucker Statuen (1513) von jeder künstlerischen Betätigung zurückgezogen (S. 117) und 16 Jahre lang, von seinem etwa 53. Lebensjahre bis zu seinem Tode, sich nur noch als geschäftlicher Leiter der Hütte betätigt hätte.

Ich glaube nicht, daß beide Ansichten, trotz eines richtigen Kerns, in vollem Umfange haltbar sind. Es sei bei unserer vollkommenen Unkenntnis über seine Jugendjahre dahingestellt, ob Peter Vischer wirklich völlig aus eigenem, ohne jede fremde Anregung, den Astbrecher gestaltet hat, aber als er es tat, war er kein Gotiker, war er kein Mann seines heimatlichen Zeitstils mehr. Es gibt keine spätgotische Figur, von der aus die Brücke zu dieser zu schlagen ist; die ihr m. E. am nächsten stehen, die Grasserschen Maruskatänzer, zeigen wohl manche ähnliche Tendenzen, wie etwa in der der Silhouette zukommenden Bedeutung und in der eigenartigen Raumbildung durch die zwischen den flächigen Gliedern entstehenden Hohlräume („konkave Plastik" sagt W. Pinder[5]) so treffend), aber das Entscheidende: die Renaissancegesinnung des Strebens nach klarem, ebenmäßigem Aufbau und nach dem Funktionsausdrucke fehlt völlig. Und es ist nicht einzusehen, aus welchem Triebe deutscher Spätgotik es sich hätte entwickeln können. Vischer hat selbst noch einmal bewußt seiner Zeit eine Klassik als Gegenspiel vorgehalten: in den Aposteln des Sebaldusgrabes. Und es ist gerade das größte Verdienst Mellers, daß er es endgültig erwiesen hat, daß als ihre Vorbilder frühgotische Skulpturen gedient haben — was doch vor allem beweist, daß Peter Vischer die Kunst seiner Tage nicht für geeignet hielt, um eine hohe Idealität auszudrücken, um „klassisch" zu sein. Ich meine, einen stärkeren Beweis, daß er unnaiv und sehr kritisch, daß er bis zur Verneinung der Kunst seiner Zeit gegenüberstand, könnte es nicht geben; andererseits muß man folgern, daß ihm nicht ein Stil, als der seine, der einzig mögliche, von vornherein gegebene oder erstrebte war, sondern daß die Abneigung gegen den ihn umgebenden, die ihm allerdings angeboren gewesen sein muß, stärker war als das Vertrauen in die eigene schöpferische Kraft, die seine Überwindung erfordert hätte, daß er daher Anlehnungen suchte. Wie keine stilistische Verbindung zwischen dem Astbrecher und den Aposteln herzustellen ist, als diese negative, wie sie Vischer auf einem neuen Wege die Klassik zu erreichen strebend zeigen, so ist prinzipiell nicht einzusehen, warum nicht auch er noch — um mit Meller S. 66 zu reden — die Grammatik der verwandt orientierten Kunst Italiens in die Hand genommen haben sollte. Das psychologisch Wichtige ist doch, daß er die italienische Renaissance nicht als etwas Fremdes, Überraschendes empfinden konnte, sondern als etwas wesenhaft Verwandtes empfinden mußte, und ich sehe keinen Grund, der es erlaubte, ihm die Dummheit zuzutrauen, die sich nur darin ausdrücken würde, wenn er eigensinnig auf der Ablehnung des einzigen Studiums beharrt hätte, ohne das er nun einmal das von ihm erstrebte Ziel

[5]) Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München. S. 24.

Digitized by Google

nicht erreichen konnte, und das seinen Söhnen geläufig gewesen sein muß. Wenn sonst nichts gegen eine Verfertigung durch den älteren Peter spricht — nun, dann erbringt eben die Gruppe den Beweis, daß er noch spät Akt gezeichnet und Anatomie studiert hat, als derjenige, von dem Neudörffer (in der Biographie Seb. Lindenasts ed. Lochner. S. 37) ausdrücklich und anerkennend hervorhebt, daß er sich in reifem Alter alle Feiertage mit Lindenast und Kraft zusammen „nit anders als wären sie Lehrjungen, miteinander geübet, welche Übung und ihr Aufreißung noch zu weisen ist".

Aber, sagt Meller, nach den Innsbrucker Statuen hat er nicht mehr künstlerisch gearbeitet: in der Einsicht, daß er dem neuen italienisch orientierten Geschmacke nicht mehr genügen könnte, habe er nun alles Künstlerische seinen Söhnen überlassen. Richtig ist, was Meller m. E. endgültig geklärt hat, daß an keinem der großen Werke, die die Hütte noch gearbeitet hat, seine Hand mehr erkennbar ist, und daß wir damit vor eines der merkwürdigsten Rätsel der Kunstgeschichte gestellt sind. Ich glaube, daß Meller zutreffend aus den kurzen Aktennotizen auf einen Vorstoß der Söhne, vor allem Hermanns, gegen den Vater in Sachen des Sebaldusgrabes seit dem Ausgange des Jahres 1513[6]) schließt. Aber es läßt sich mehr als nur ein möglicher Grund für dieses Vorgehen der Söhne finden: hätten sie ausschließlich wegen ihrer italienischen Stilrichtung die Unterstützung des Rates gefunden, dann wäre es immerhin verständlich, wenn der Vater, dem die neue Lösung der architektonischen Aufgabe mißfallen mußte (wie sie, die dazu doch gar nicht italienisierend, sondern nur antigotisch ist, was an sich dem Sinne des Vaters gar nicht widerspräche, nicht gerade für die Potenz der Söhne zeugt, sodaß es begreiflich ist, daß Hermann das ganze Gehäuse nachträglich am liebsten noch von Grund aus geändert hätte), sich verbittert oder lächelnd — je nach Temperament — von der künstlerischen Arbeit zurückgezogen hätte, wenn nun einmal das Minderwertigere erfolgreich ist. Aber in Wahrheit geht doch voraus, daß der Vater die Arbeit liegen ließ, ohne anderen ersichtlichen Grund, als daß er die Lust an ihr verloren hatte. Und ich glaube, nichts ist begreiflicher als das: der Vischer der Apostelfiguren konnte an den gotischen Formen des riesigen Turmaufbaues kein Gefallen mehr haben, besser als jeder andere mußte er empfinden, wie vom Anfange der Ausführung an die Umgestaltung der gotischen Grundformen des Modells im Renaissancesinne das Signum eines mühsamen Kompromisses trug, und daß sich auf diesem Wege nichts wahrhaft Befriedigendes ergeben konnte. Noch einmal von vorne anzufangen, war ausgeschlossen. Was wäre also natürlicher, als daß die Arbeit nicht mehr voran kam, und daß er sie in diesem Zustand auch den Söhnen, denen er doch wichtige Aufträge wie selbstverständlich zur Ausführung überließ, nicht anvertrauen wollte. So angesehen, wäre der Kern des Konfliktes nicht gewesen, daß er seiner Zeit nicht mehr genügt hat, sondern daß ihm sein Werk nicht mehr genügte. Was in ihm im einzelnen vorging, wie das Verhalten der Söhne, das hier unerörtert bleiben kann, auf ihn wirkte, das zu ahnen fehlt jeder Anhalt. Aber eines ist sicher, er trat nicht einfach

[6]) Meller hat versehentlich (Seite 118 und 151) die Monatsangabe Juni an Stelle Januar.

Digitized by Google

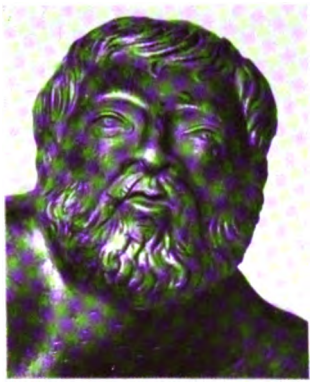


Abb. 8. P. Vischer d. Ä., Kopf des Antäus

Abb. 9. P. Vischer d. Ä., Kopf des Herkules

vom Schauplatz ab. Der Ratsbeschluß vom 3. 10. 1514, nach dem ihm ein Haus als zweite Gießhütte vermietet wird — „das mit seinen Söhnen zu irer arbeit (nicht notwendig = Werk; siehe S. 85) aben zu geprauchen" — nennt die Söhne zwar als von nun an Gleichberechtigte, aber er kann sonst nur dahin aufgefaßt werden, daß der Vater auf eigene Arbeit noch nicht verzichtet hat. Er hätte ja auch in den nächsten Jahren noch einen Auftrag für das Innsbrucker Grabmal übernommen, wenn die Frage der Bezahlung geregelt gewesen wäre, und die Wahrscheinlichkeit scheint mir dafür zu sprechen, daß er die Gefährten des Theoderichs und des Arthurs selbst gefertigt hätte. Aus späterer Zeit haben wir noch ein Zeugnis, das nicht so klingt, als wäre der Vater nur noch der Geschäftsführer der Söhne gewesen, in jenem Schreiben[7]) Paul Vischers an Herzog Albrecht

[7]) Vgl. Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Leipzig u. Berlin 1899, S. 146 f.

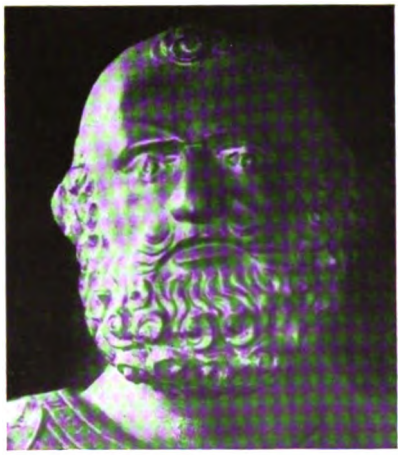


Abb. 10. Peter Vischer d. Ä., Petrus. Magdeburg, Dom

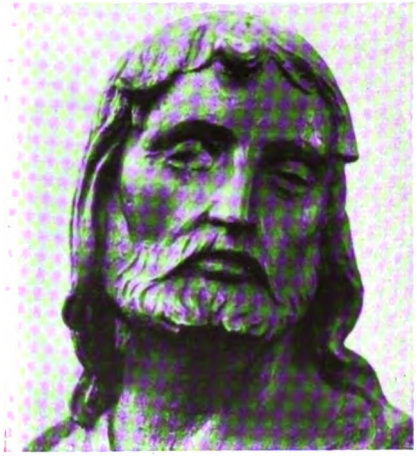


Abb. 11. Peter Vischer d. Ä., Bartholomäus. Nürnberg, St. Sebald

Digitized by Google

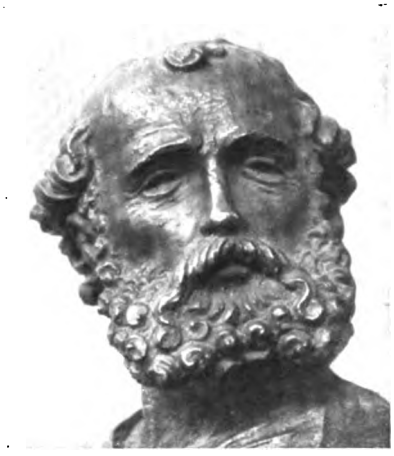


Abb. 12. Peter Vischer d. Ä., Petrus.
Nürnberg, St. Sebald

Abb. 13. Peter Vischer d. J., Prophet.
Nürnberg, St. Sebald

von Preußen vom 13. Dezember 1527 (also noch zu Lebzeiten des jüngeren Peters, dem im Mai dieses Jahres die Meisterrechte zugefallen waren), in dem er ihm seine Dienste anbietet: „Dieweil .... auch sonst itzund die Arbeit meines lieben Vaters musig ist, also daß ich mich entlich versich, ih wolt dise Reis wohl pei ime erlangen; ..... (er bittet um möglichst schnelle Antwort) ee sonst meinem lieben Vater ein ander Werk an die Hand stieß." Diesen Worten kann kaum ein anderer Tatbestand zu Grunde liegen als der, daß der Vater mindestens einen Teil der Hütte nicht nur leitete — und zwar kraftvoll —, sondern daß Paul es durchaus für möglich hielt, daß der Vater noch eigene Arbeiten fertigen würde. Denn daß Bestellungen, die eigentlich für den jüngeren Peter bestimmt waren, der Form halber an den Vater gerichtet wurden, das wäre ja seit der Meisterwürde des ersteren sinnlos gewesen. Aber wie dem auch sei, da bisher keine großen Werke zu nennen sind, die noch vom älteren Peter stammen, kann aus all dem Gesagten nur gefolgert werden: grundsätzlich besteht die Möglichkeit, daß er noch gearbeitet hat, man darf nicht von vornherein seine Entwicklung mit den Innsbrucker Figuren für abgeschlossen erklären.

Was mir positiv an der Gesamtbehandlung der Gruppe für den alten Peter zu sprechen scheint, habe ich eingangs dargelegt. Hinzufügen möchte ich noch, daß die klare Gegensätzlichkeit im Ausdrucke der Köpfe seiner von Meller mit Recht hervorgehobenen Neigung solche Gegensatzpaare zu komponieren entspricht (die Lubranskischen Wappenhalter; die Innsbrucker Figuren). Von Einzelheiten zeugen dann für ihn die Hände und die Bildung der Köpfe. Weder Hermann noch vor allem Peter d. J. waren fähig, so ausdrucksstarke Hände zu machen; dazu liegt solcher Realismus ganz außerhalb ihres Stiles. Diesen knochigen, faltigen, groben Händen mit den dicken Gelenken haben Arbeitshände zum Modell gedient, und allein schon dieses Durchschlagen des Modellstudiums gemahnt an die Zeichenübungen des Vaters und findet im Werke der Söhne keine Parallelen.

Digitized by Google

(Es muß gesagt werden, daß vor allem die Hände Peters d. J. entweder ganz allgemein oder, wenn durchgearbeitet, schlecht sind.) Stilistisch sind es spätgotische Hände, fern von allem Streben nach Antike, Maß oder Schönheit, die denen des hl. Christoph (Budapest, Dr. Delmár) nah verwandt, aber noch naturnäher sind (vgl. dagegen die Hände der Pilgerstatuette Hermanns in Wien; Meller S. 133). Und wie die Komposition und die Hände auf Werke des frühen Mannesalters zurückweisen, so tun es auch die Köpfe. Man braucht sie nur neben den Petrus vom Grabmale des Erzbischofs Ernst von Magdeburg zu halten (Abb. 10), um das gleiche Formgesetz zu erkennen. Und selbst solch auffallendes Detail wie die bartfreie Mitte der Oberlippe wiederholt sich, das — soweit ich feststellen kann — unter allen Arbeiten der Hütte nur noch der Bartholomäus vom Sebaldusgrabe (Abb. 11) zeigt. Der Gesichtstypus des Herkules (Abb. 9) ist der allbekannte des Selbstbildnisses[8]) vom Sebaldusgrabe. Anders als in der Bildung der Hände ist der Vater in der der Augen den Söhnen unterlegen. Seine Augenlider erwecken leicht den Eindruck einer wie zufälligen, zu ihrer Umgebung beziehungslosen Lage und einer unverhältnismäßigen Kleinheit; so hier beim Herkules (vgl. den Petrus des Sebaldusgrabes Abb. 12 und als Gegenbeispiel einen Prophetenkopf des jungen Peters, Abb. 13). Charakteristisch für ihn ist auch der Wechsel zwischen leeren Augenhöhlen und solchen mit angegebenen Augäpfeln und Pupillen. Die eigenartige Bildung der Nüstern durch Schlagen eines schematischen Bogens nach der Backe zu findet sich nur noch am Paulus des Sebaldusgrabes (Abb. 14).

Diesem vielen für Peter d. Ä. Sprechenden weiß ich nichts für einen der Söhne anzuführen. In ihrem Werke findet sich nichts, was die Qualität der besten Arbeiten des Vaters erreicht. Die Gruppe ist zu bedeutend für sie; solch geniale Neuerer waren sie nicht. Dieses energiegesättigte, heroische, dabei in repräsentativer Form sich aussprechende Temperament, dem bei größter Maßhaltung und mit einfachsten Mitteln scharfe Charakterisierung gelingt, ist nicht das ihre. Hermann war dafür zu lebhaften Geistes, den die Problematik des Transitorischen fesselte, der jüngere Peter zu weich. Sein Streben ging vor allem nach dem Gefühlvollen, nach weichen Übergängen, nach fließenden sanften Kurven. Wollte er aber einen Starken und Wilden darstellen, dann mußte er zu den äußerlichen Charakteristiken der Ungeschlachtheit, der wirren Haare und krummen Nasen greifen. Gerade seine Vorstellung von der Unschönheit und Beschränktheit des

[8]) Gerade weil ich mir selber sehr ernstlich die Frage gestellt habe, ob der Peter Vischer des Sebaldusgrabes vom jüngeren Peter herrühren kann, bin ich doppelt von der Unrichtigkeit der Ausführungen E. F. Banges im Repertorium für Kunstwissenschaft 47. 1926. S. 66 überzeugt. Mit dieser Figur zusammen müßten aus dem Werke des Vaters auch der Sebaldus und die Apostel gestrichen werden, so daß für ihn überhaupt nichts mehr von den Rundfiguren übrig bliebe. Bange scheint diesen Schluß konsequent ziehen zu wollen. Das ist wenigstens verständlich. Aber wie man dann in einigen Sockelreliefs die Hand des Vaters erkennen will, ist mir unbegreiflich. Nachdem jetzt das Mellersche Buch erschienen ist, wird man die Frage der Scheidung der Hände am Sebaldusgrabe aber überhaupt nicht mehr so beiläufig und unter Herausgreifung eines beliebigen Einzelproblems angehen dürfen. — Auch für mich gibt es für unsere gegenwärtige Erkenntnismöglichkeit nur eine Antwort: die Mellersche.

Digitized by Google

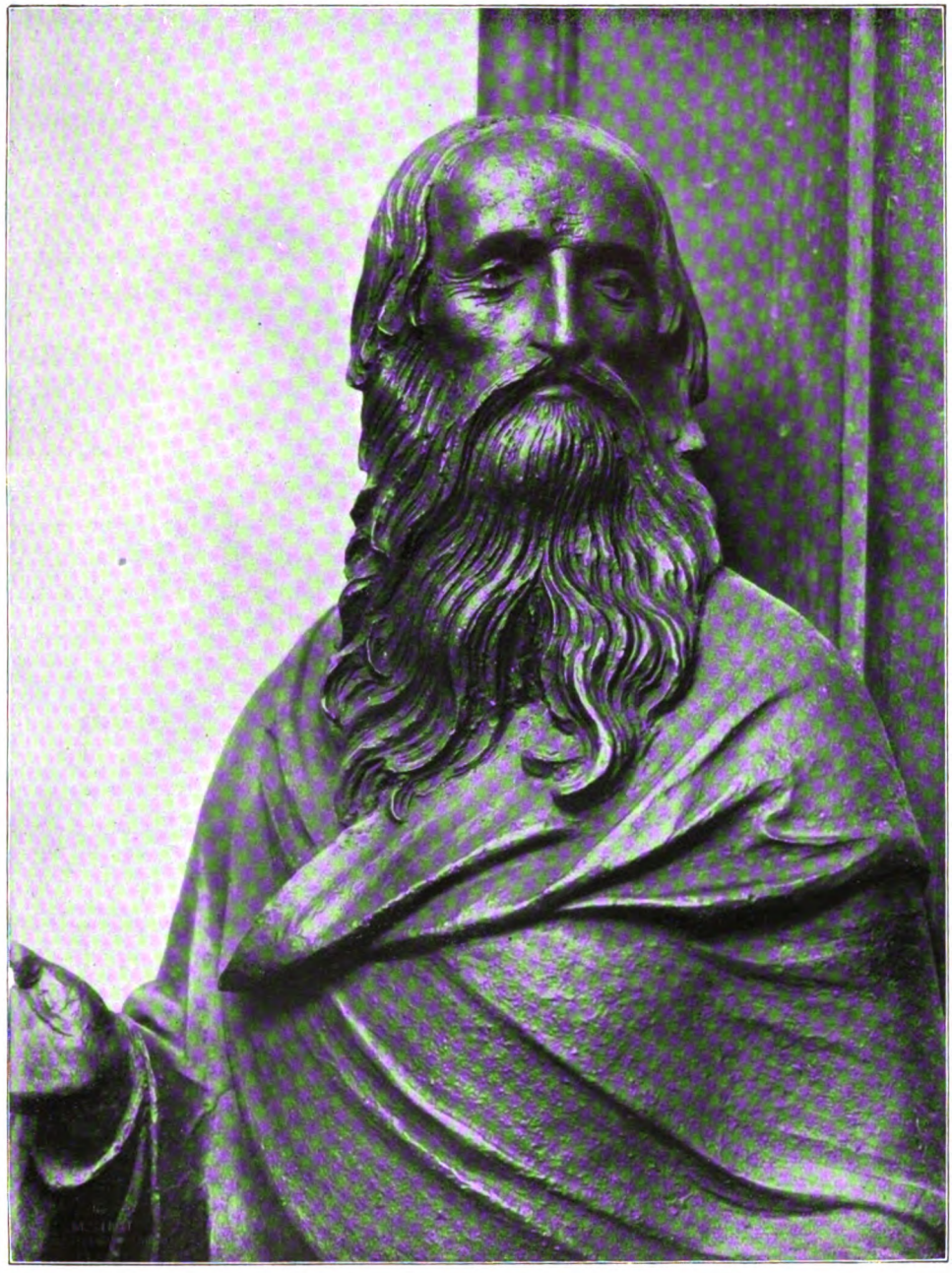


Abb. 14. Peter Vischer d. Ä., Paulus. Nürnberg, St. Sebald

Digitized by Google

Abb. 15. Peter Vischer d. J., Herkules. Nürnberg, St. Sebald

Herkules kennen wir aus einer Zeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett; Meller S. 199) und vom Sebaldusgrabe (Abb. 15); ihr widerspricht in allem die ideale Mannesgestalt unserer Gruppe. Stilistisch erscheint sie mir bei allem Klassizismus älter als irgend eine Arbeit der italienisierenden Stilstufen der Söhne; diese Herbigkeit und Spröde, dieser Realismus, diese Flächigkeit sind ihnen stets fremd gewesen. So stellen sich, wenigstens für mich, auch einer zeitlichen Einordnung in die Reihe ihrer Arbeiten unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen; sie müßte bei Hermann früher (um 1513), bei Peter d. J. später (um 1525) angesetzt werden, als innerhalb ihrer Stilentwicklung möglich erscheint. Dagegen läßt sie sich m. E. ohne jede Schwierigkeit den Innsbrucker Statuen anreihen, nach deren Fertigstellung Hermanns italienische Reise des Jahres 1515 einen mächtigen Strom italienischer Anregungen in die Hütte leitete; ich halte daher das Datum „2. Hälfte des 2. Jahrzehnts“ für unbedenklich.

* * *

Die Gruppe ist 22,1 cm hoch. Von der ursprünglichen Vergoldung sind auf der Vorderseite kleinere, auf der Rückseite größere Reste erhalten. Ein großer Gußfehler innerhalb des linken Knies des Herkules und mehrere kleine sind durch Einsatzstücke geschlossen. Viele z. T. tiefe Schrammen und mehrere Risse sind die Zeugen einer schweren Beschädigung; auch der Löwenschweif ist jetzt angenietet. Wir wissen sonst nichts von den Schicksalen der Gruppe; ihre äußere Zurichtung sagt nur aus, daß es sich um ein sehr kostbares Erzeugnis gehandelt hat. Giovanni Giuliani (1663—1744, vgl. E. Tietze-Conrat in Thieme-Becker XIV. 1921. S. 206 f.) hat sie in einer 33 cm hohen Tongruppe nachgebildet (Österreichische Kunsttopographie XIX. D. Frey, Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz. Wien 1926, S. 243, Abb. 227 n. 124). In später Zeit — auf sehr späte weist der befremdliche Umstand, daß wohl die Köpfe, aber nicht die Leiber barock umstilisiert sind — wurde eine Bronzekopie gefertigt, von der sich ein Exemplar, worauf mich Herr Dr. Meller[9]) aufmerksam machte, in der Sammlung Camillo Castiglioni (L. Planiscig, Bronzestatuetten und Geräte. Wien 1923. Taf. 74) befand.

[9]) Ich bin ihm auch sonst noch für manche Unterstützung zu herzlichstem Danke verpflichtet. Er gebührt auch dem Inselverlage, der mit großer Bereitwilligkeit für unsere Abb. 5—7 und 14 die für Mellers Peter Vischer gefertigten Druckstöcke zur Verfügung stellte. Abb. 15 nach A. Feulner, Peter Vischers Sebaldusgrab. München, R. Piper & Co. Abb. 30.

Digitized by Google

GEORG PETEL

Von KARL FEUCHTMAYR

Georg Petel wird in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts als einer der bedeutendsten deutschen Bildhauer gefeiert. Als den „fürtrefflichen Petel" und als „gewesene schöne Zier unseres Teutschlands" preist ihn Sandrart[1]), den „teutschen Michelangelo" nennen ihn Wiener Schriftsteller des 18. Jahrhunderts[2]) und der Augsburger Paul von Stetten[3]), der im allgemeinen auf die Bildhauer des 17. Jahrhunderts nicht gut zu sprechen ist, erkennt ihm allein den „Namen eines Künstlers" zu. Später ist er dann freilich zu einer legendären Persönlichkeit geworden. Während des 19. Jahrhunderts wurden ihm ganz heterogene Dinge zugeschrieben[4]) und die Verfasser der bekannten Künstlerlexika, Füßli, Nagler und Lipowsky haben in seine Biographie eine arge Verwirrung gebracht. Erst in neuerer Zeit wurden wieder einige echte Arbeiten bekannt: Das durch eine alte Inschrift gesicherte Holzfigürchen eines Bocciaspielers im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 7)[5]), der aus der Augsburger Dominikanerkirche stammende, von Wiedenmann im Augsburger Dom nachgewiesene Schmerzensmann (Abb. 19)[6]) und der hl. Christoph der Moritzkirche zu Augsburg, den Oldenbourg[7]) auf Grund einer signierten Zeichnung in Göttingen in die Literatur eingeführt hat. Aber da mit Petel auch andere Werke, vor allem Arbeiten in Elfenbein, die nicht von seiner Hand herrühren, in Zusammenhang gebracht wurden, konnte bisher eine klare Vorstellung von seiner Kunst nicht gewonnen werden. In der deutschen Kunstgeschichte nimmt der einst so berühmte Meister immer noch nicht den Platz ein, der ihm gebührt, ja nicht einmal sein Name wird in einem Buche wie der „Barockskulptur" Brinckmanns genannt.

[1]) Joachim von Sandrart, Der teutschen Academie zweyter Teil. 1672. p. 342. — Ausgabe von A. R. Peltzer. München 1925. p. 223—224.

[2]) P. Fuhrmann, Historische Beschreibung von Wien. II. 1766. p. 137. — Küchelbecker, Historische und curiose Beschreibung der kais. Residenzstadt Wien. II. p. 579.

[3]) Paul von Stetten, Kunst-, Gewerb- u. Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg. 1779. p. 453.

[4]) Bezeichnend die Liste von Arbeiten bei C. A. Böhaimb, Chronik der Stadt Weilheim. Weilheim. 1865. p. 135.

[5]) Königl. Museen zu Berlin: Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen. Bd. IV (W. Vöge, Die deutschen Bildwerke usw.). Berlin. 1910. Nr. 384.

[6]) Hans Wiedenmann, Die Dominikanerkirche in Augsburg. Zeitschrift des histor. Vereins von Schwaben u. Neuburg. Bd. 43 (1917). Sonderdruck. p. 41/42.

[7]) Rudolf Oldenbourg, Die Plastik im Umkreis von Rubens. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen. Bd. 40 (1919). Abgedruckt in dem Sammelband der von W. v. Bode herausgegebenen Aufsätze Oldenbourgs über Rubens („Peter Paul Rubens." München u. Berlin. 1922.) p. 194 ff.

Digitized by Google

Sandrart hat ihm in seiner Teutschen Academie eine ausführliche Monographie gewidmet, die einen glaubwürdigen Eindruck macht. Er war ja 1629, also zu Lebzeiten Petels, selbst in Augsburg[8]) und als er sich später längere Zeit dort aufhielt, konnte er noch Zeitgenossen und Nachkommen des Meisters kennen lernen. Er hat aber auch ein ganz persönliches Interesse an dem Augsburger Bildhauer gehabt. Das beweist die Tatsache, daß er in seiner Kunstkammer nicht nur einen silbernen Abguß von einem damals im Augsburger Heilig Geist-Spital befindlichen Kruzifix Petels[9]), sondern auch das von van Dyck gemalte, jetzt in der Münchner Pinakothek bewahrte Bildnis des Meisters besaß[10]). Seine Angaben werden ergänzt und zum Teil bestätigt durch den Bericht des Malers und Künstlerbiographen Rafaele Soprani, der in dem 1674, zwei Jahre nach seinem Tode, herausgegebenen Buche über die Genueser Künstler[11]) den deutschen Bildhauer Giorgio Betle in einem besonderen Kapitel behandelt hat, ferner durch Archivalien in Weilheim und Augsburg.

Der durch Sandrart eingebürgerte Name „Petel" ist nicht richtig, der Meister heißt „Betle" [12]). Er ist der Sohn des 1617 gestorbenen Kistlers und Intarsiators Clement Betle von Weilheim. An einem prachtvollen Fassadenschrank aus dem Jahre 1577, der für den Abt Johann Benedikt von Benediktbeuren bestimmt war, hat dieser mit großen Lettern seinen Namen verewigt[13]). Das Geburtsjahr Georgs ist nicht bekannt. Auf dem gegen 1630 gemalten Bildnis van Dycks erscheint er kaum älter als 35 Jahre; er dürfte daher frühestens um 1590 geboren sein. Mit den handwerklichen Grundlagen seiner Kunst ist er wohl in der Werkstatt des Vaters vertraut geworden, der gleich den Vätern des berühmten Hans Reichle von Schongau und des Bildschnitzers Christoph Rodt von Neuburg a. d. K. auch das Schnitzmesser zu führen wußte.

Das von einem Kranz reicher Klöster umgebene oberbayerische Städtchen Weil-

[8]) Sandrart-Peltzer a. a. O, p. 8, 25. — Sandrart hatte auch zu Rubens u. Duquesnoy persönliche Beziehungen.

[9]) Sandrart-Peltzer a. a. O., p. 224, 331.

[10]) Inventarium, welches auff seeliges Absterben des Edlen u. vesten Herrn Johann Jacob v. Sandrart usw. . . . Anno 1698 (Bibliothek in Bamberg). f. 52. Nr. 58. „Deß Bildhauer Bettels Contrefait von Anthoni von Dyck. pro f. 9." (Vgl. Münchner Jahrb. d. b. Kunst, N. F. II. p. 54) — Nach diesem Porträt hat Sandrart den Stich in der Teutschen Academie angefertigt. — Das Bild gelangte in die Düsseldorfer Galerie, von dort in die Münchner Pinakothek.

[11]) Le vite de' pittori, scoltori et architetti Genovesi e de' forestieri che in Genova operarono (herausgegeb. von G. N. Cavana). p. 320.

[12]) Auf dem Stich der Teutschen Academie steht allerdings „Petele"; ebenso im Verzeichnis der Sandrartschen Kunstkammer (Sandrart-Peltzer a. a. O., p. 331).

[13]) Eine Abbildung des 1885 im Besitz des Regierungsrats Pfister in München befindlichen Schrankes in Hirths Formenschatz 1885, Nr. 153—156. Der jetzige Eigentümer ist nicht bekannt. — Das bedeutendste Werk des Clement Betle scheint die (1592 vollendete) ehemalige Kanzel in der Kirche zu Polling gewesen zu sein, an der die reiche Intarsia gerühmt wurde. Auch für Kloster Andechs hat er wiederholt gearbeitet: 1590 fertigte er eine vollständige Sakristei-Einrichtung, 1605 Schränke für die neugebaute Bibliothek, 1609 nicht näher bezeichnete Arbeiten. — Vergl. Weilheimer Ratsprotokolle (Stadtarchiv Weilheim) von 1609 (27. Nov. u. 18. Dez.). — P. M. Sattler, Chronik von Andechs. 1877. p. 307, 334. — S. Gailer, Vindeliciae sacrae. 1756. p. 257. (Clemens „Ethle").

Digitized by Google

heim war während des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts das bedeutendste Zentrum der volkstümlichen Bildnerei Altbayerns. Hans Degler, der Schöpfer der drei großen Altäre in St. Ulrich zu Augsburg, und Bartholomäus Steinle, der Meister des Hochaltars von Stams[14]), waren damals die führenden Bildhauer und neben diesen zugewanderten Meistern finden wir noch mehrere alte, eingesessene Künstlerfamilien, aus denen bekannte bayerische Maler und Bildhauer stammen. Es sei hier nur erinnert an Hans Krumper, Christoph Angermair und Johann Ulrich Loth. Bei Degler und vielleicht auch bei Steinle scheint Petel die vorgeschriebene Lehrzeit verbracht zu haben, denn der Vater, der nicht als „redlicher", d. h. als zünftiger Bildschnitzer galt, war nicht berechtigt, das Bildhauerhandwerk im Sinne der Zunftordnung zu lehren[15]). Wenn Sandrart berichtet, Petel habe sich als junger Mann bei der Ausschmückung der Augsburger Ulrichskirche seine Sporen verdient, so darf angenommen werden, daß er damals an den großen Altären Deglers mitgearbeitet hat. Andererseits bestanden sicher enge Beziehungen zwischen den Familien Betle und Steinle, da Bartholomäus Steinle nach dem Tode des Clement Betle mit der Vormundschaft über dessen Kinder betraut wurde[16]). Schon in Weilheim hatte Petel Gelegenheit, das Schnitzen in Elfenbein zu lernen; auch der Münchner Elfenbeinschnitzer Christoph Angermair war ja ein Schüler Deglers. Aber der enge handwerkliche Werkstattbetrieb in der Heimat hat dem jungen Gesellen offenbar auf die Dauer nicht zugesagt, und man könnte sich denken, daß ihm selbst ein Meister wie Degler, der doch seinem Freunde Steinle im rein artistischen Können weit überlegen war, als Künstler zu beschränkt und wohl auch zu manieriert erschien. So begab sich Petel, wie schon vor ihm Hans Krumper und der Schongauer Hans Reichle, auf die Wanderschaft nach Italien, um zu den Quellen der Kunst vorzudringen.

Nach einer offenbar willkürlichen Behauptung Ticozzis[17]) soll er schon um 1615 Deutschland verlassen haben. Viel wahrscheinlicher ist aber die Annahme, daß er erst nach dem Tode des Vaters, gegen 1620, auf die Wanderschaft ging. Zu Beginn des dritten Dezenniums war er jedenfalls bestimmt in Rom. Hier, wo damals Pietro Bernini auf der Höhe seines Schaffens stand und sein genialer Sohn Lorenzo mit den ersten großen Werken von sich reden machte, hat Petel nach dem Bericht Sandrarts „seine Manier sowohl nach denen Antichen als Modernen eingerichtet, auch deswegen selbige Werke mit Erden nachpossiert". Und wir dürfen auch annehmen, daß für ihn schon in Rom vlämische Einflüsse bestimmend geworden sind, und zwar von seiten des etwa gleichalterigen François Duquesnoy, des auch als Elfenbeinschnitzer berühmten „Fiammingo", der 1619 fünfundzwanzigjährig nach Rom gekommen war. In Petels späteren Werken findet man unverkennbare Anklänge an diesen Niederländer.

[14]) Über Degler u. Steinle werde ich demnächst eine größere Arbeit veröffentlichen.

[15]) Dem Weilheimer Bildhauer Philipp Dirr wurden später wegen seiner Lehrzeit bei Clement von der Zunft Schwierigkeiten bereitet. (W. R. P. 1598, f. 23b. u. 1617, f. 687).

[16]) W. R. P. 1617, f. 651 (31. März). — 1625 u. 1627 wird in Weilheim ein Goldschmied Clemens Betle erwähnt, offenbar ein Bruder Georgs. (W. R. P.)

[17]) Stefano Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori usw. I. Milano. 1830. p. 157.

Digitized by Google

Abb. 1. Georg Petel, Zeichnung nach einer Figur Pietro Taccas in Livorno. Berlin, Kupferstichkabinett

Über seine Genueser Zeit gibt dann Soprani Aufschluß: Um 1622 sei Giorgio Betle, ein deutscher Bildhauer in Elfenbein, auf der Rückreise von Rom nach Genua gekommen, habe sich dort an den Maler Giovanni Battista Paggi gewandt und dessen Zuneigung durch seine schönen Entwürfe, seine hervorragenden anatomischen Kenntnisse und durch die sorgfältige Ausarbeitung seiner Figuren gewonnen. Von Paggi, der sich übrigens während seiner Verbannung von Genua in Florenz bei Giovanni da Bologna als Bildhauer betätigt hatte, sei er Genueser Bekannten, vor allem Francesco Zoagli empfohlen worden und dieser habe dann bei ihm außer anderen Werken zwei Kruzifixe bestellt, die, farbig gefaßt, an Feinheit nicht nur gleichzeitigen italienischen Arbeiten, sondern auch allen damaligen europäischen überlegen gewesen seien. Was Soprani sonst über Petels Aufenthalt in Italien und über seinen angeblichen Tod in der Lombardei berichtet, entspricht jedoch nicht den Tatsachen.

In Genua muß es auch gewesen sein, wo Petel mit van Dyck eine dauernde Freundschaft geschlossen hat. Der junge Maler hat sich hier, eben aus England zurückgekehrt, fast gleichzeitig niedergelassen.

Eine Probe von Petels Studien in Italien ist noch erhalten: eine rasch hingeworfene Rötelskizze nach einem der Galeerensklaven Pietro Taccas am Marmorstandbild Ferdinands I. in Livorno. Das jetzt im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Blatt (Abb. 1)[18]) enthält folgende handschriftliche Bemerkung: „Diß gleichen figur stet zu Levorno, und in werendtem Zaichne bin ich gefeinhtlich ein gefiert worten, in mainung als dete ich die fordelo in gründt legen A° 1623 Gp.“. Diese Signatur kann sich nur auf Georg Petel beziehen. Die Zeichnung entspricht in dem knorrigen Strich und in der charakteristischen Art, wie die Lagerung und Schiebung der Muskeln betont sind, ganz und gar der für ihn gesicherten Rötelstudie in Göttingen[19]). Die Tatsache, daß Petel nach einer Figur Taccas gezeichnet hat, ist um so wichtiger, als seine in Augsburg entstandenen Werke in der Tat Zusammenhänge mit der Kunst der späten Bologna-

[18]) Staatliche Museen zu Berlin: Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Bd. I (Elfried Bock, Die deutschen Meister). Berlin. 1921. Textband p. 248. Nr. 9950. — Für die Besorgung der Photographie bin ich Elfried Bock zu Dank verpflichtet.

[19]) Abb. bei Oldenbourg a. a. O.

Digitized by Google

Schule und zwar gerade mit gewissen Arbeiten Taccas zeigen. Sollte er sich etwa vorübergehend in dessen Florentiner Werkstatt aufgehalten haben? Diese Vermutung liegt noch wegen eines anderen Umstandes nahe: Auch sein Förderer G. B. Paggi stand in nahen Beziehungen zum Bologna-Kreis.

Von Oberitalien zog Petel in die Niederlande, zu Rubens. Empfehlungen van Dycks, Duquesnoys, vielleicht auch Paggis, der mit Rubens während dessen Aufenthalt in Genua bekannt geworden war, dürften ihm die Wege zu dem großen Vlamen geebnet haben. Von Sandrart erfahren wir, daß sich Petel „sehr viel bey Peter Paul Rubens aufgehalten und seine Manier wol in Acht genommen" hat, und in der Tat sollte auch dieser Verkehr nicht ohne Einfluß auf seine künstlerische Tätigkeit bleiben. Noch nachhaltiger waren freilich die Einwirkungen van Dycks, mit dem ja Petel auch in seiner ganzen geistigen Konstitution eine gewisse Verwandtschaft offenbart.

1625 taucht er in Augsburg auf. In einem eigenhändigen Gesuch (5. April 1625) an den Rat der Stadt[20]) bittet er, sich dauernd niederlassen und seine Kunst ausüben zu dürfen. Er schreibt hier unter anderem: „... das ich mich von jugent an auf die scultur, auf das poßieren und andere dergleichen sachen, so dieser Kunst anhengig, begeben, vil mhie [Mühe], Zeit und Vleis daran gewendet, an underschiedlichen orthen als in Niderland, Italia und Teutschland diesem Wesen nachgesezt und darauf durch die hilff gottes sovil (ohne rhuem) erlernet, das ich an etlichen chur- und fürstlichen Höfen vilfeltige Gelegenheit gehabt und noch [habe], meinen nuz zu schaffen und deren orthen mich mit ainem beständigen Hauswesen anzusezen, nur were mir aber aus vilen erheblichen Ursachen vil lieber, meine stete Wohnung in einer Reichsstatt zu haben und sonderlich alhie in Augspurg meine Gelegenheit zue suchen". Die Zunft antwortete auf das Gesuch des „ruehmrettigen Georgen Bettels von Weilhaimb" freilich ablehnend. Wie immer, wenn ein fremder Bildhauer um die Handwerksgerechtigkeit nachsuchte, so beriefen sich die Vorgeher auch hier auf ihre Satzungen und vor allem auf den berühmten Artikel, nach dem in Augsburg niemand Meister werden konnte, der nicht vier Jahre bei einem oder bei zwei Meistern der Stadt gearbeitet hatte. Doch Petel stand als Künstler schon damals in einem so guten Ruf, daß die Vorstellungen der Zunft nicht beachtet wurden. Die Antwort „der über das Bildhauerhandwerk Verordneten" lautete, „dergleichen Künstler" seien „zu und nit von der statt zu promovieren" und so erhielt er am 13. Juli 1625 die Bildhauergerechtigkeit. Schon vorher hatte er eine Augsburgerin, die Jungfrau Regina Schreiberin, die Tochter des Gastgebs Augustin Schreiber, als Gattin heimgeführt[21]). Bei der Trauung war der Stadtmaler Joh. Mathias Kager Zeuge gewesen.

In Augsburg fand Petel den günstigsten Boden für seine Tätigkeit. Christoph Murmann[22]) war damals bereits ein vergleichsweise rückständiger Bildhauer und auch jüngere Meister wie Kaspar Menneler, die einen etwas leeren Klassizismus

[20]) Stadtarchiv Augsburg. Bildhauerakten. Fasz. I.

[21]) Stadtarchiv Augsburg. Hochzeit-Amtsprotokolle. 1625. p. 55 (8. Juni 1625).

[22]) Meine Arbeit über Christoph Murmann wird demnächst im „Schwäbischen Museum" erscheinen.

Digitized by Google

vertraten, zehrten immer noch von dem Erbe der einst am Münchner Hof tätigen Manieristen. Handwerksmäßige Routine und Anpassungsfähigkeit an dekorative Aufgaben ist alles, was an ihnen gerühmt werden kann. Von dem besten zeitgenössischen Augsburger Meister, von Hans Leonhard Gemelich, sind nur die Figuren der Heiligen Sebastian und Rochus in der Moritzkirche aus dem Jahre 1627 bekannt[23]); doch es ist bezeichnend, daß er sich schon damals so eng an den erst zwei Jahre vorher zugewanderten Petel angeschlossen hat, daß dieser als der Schnitzer angesprochen werden konnte[24]). Den Augsburger Meistern war der junge Weilheimer nicht nur durch seine Begabung, sondern auch durch seinen Bildungsgang überlegen. Er, der auch im Ausland als angesehener Bildhauer galt, der mit Meistern von internationalem Ruf befreundet war, hatte eine freiere und zugleich bewußtere Auffassung vom Künstlerberuf als seine bürgerlich konservativen Handwerksgenossen. Daß er sich auf die Kunst des Possierens — also auf die Herstellung von Wachs- und Tonfiguren sowie Modellen für den Bronzeguß — verstand, hebt er in seinem Gesuch selbst hervor[25]) und als Elfenbeinschnitzer war er damals einer der bedeutendsten in Deutschland. Kein Wunder, wenn er in Augsburg der beherrschende Meister geworden ist.

Zahlreiche Augsburger Kirchen und Klöster, die Fugger, die Äbtissin von Niedermünster zu Regensburg, die Münchner Jesuiten und Kurfürst Maximilian I. haben ihn mit Aufträgen bedacht. Auch in Wien befanden sich zwei berühmte Werke, lebensgroße Kruzifixe, die jetzt verschollen sind.

Sandrart berichtet von einer zweiten Reise Petels in die Niederlande. Diese muß gegen 1630 erfolgt sein, da das von van Dyck gemalte Bildnis dem Stil nach nur in dieser Zeit entstanden sein kann. Von den Elfenbeinen, die Petel damals bei Rubens geschaffen hat, wird im folgenden noch gesprochen werden. Nach Sandrart erwarb Petel während seines zweiten Aufenthalts in den Niederlanden auch mehrere Gemälde von Rubens und von van Dyck, die er nach Augsburg mitnahm.

Im Vergleich mit den Augsburger Meistern war Petel sehr wohlhabend; er bezahlte jedes Jahr 6 fl. Steuer[26]). 1631 wurde er als Vertreter „der Gemain" in den kleinen und großen Rat gewählt[27]). Seine Vaterstadt Weilheim hat er auch als berühmter Mann nicht vergessen. 1626 steuerte er 50 fl. zur Wiedererbauung der Stadtpfarrkirche bei[28]) und in das Kirchlein am Betberg stiftete er eine Jahresmesse[28]). 1633, nach einer etwa achtjährigen Tätigkeit in Augsburg, ist er im besten Mannesalter ein Opfer der Pest geworden[29]).

[23]) Fugger-Archiv Augsburg: Stiftbuch Nr. 66, 1, 5 v. 1607—1630, p. 184a. Den Hinweis auf dieses Archivale verdanke ich Herrn Archivdirektor Dr. Wiedenmann (Augsburg).

[24]) Vgl. Oldenbourg a. a. O.

[25]) Im Malerbuch 54a (St.-A. Augsburg), p 33 wird er „Bildhauer und possierer" genannt.

[26]) Er besaß nicht ein eigenes Haus, sondern wohnte in Miete bei einem Doktor Maximilian Mair in der Katharinengasse.

[27]) Augsburger Ämterbesetzungen von 1548–1816. (St.-A.). p. 26 u. 155.

[28]) C. A. Böhaimb a. a. O., p. 135.

[29]) 1633 bezahlt er noch die Steuer. Im gleichen Jahre wird seine Frau in den Münchner Hof-

Digitized by Google

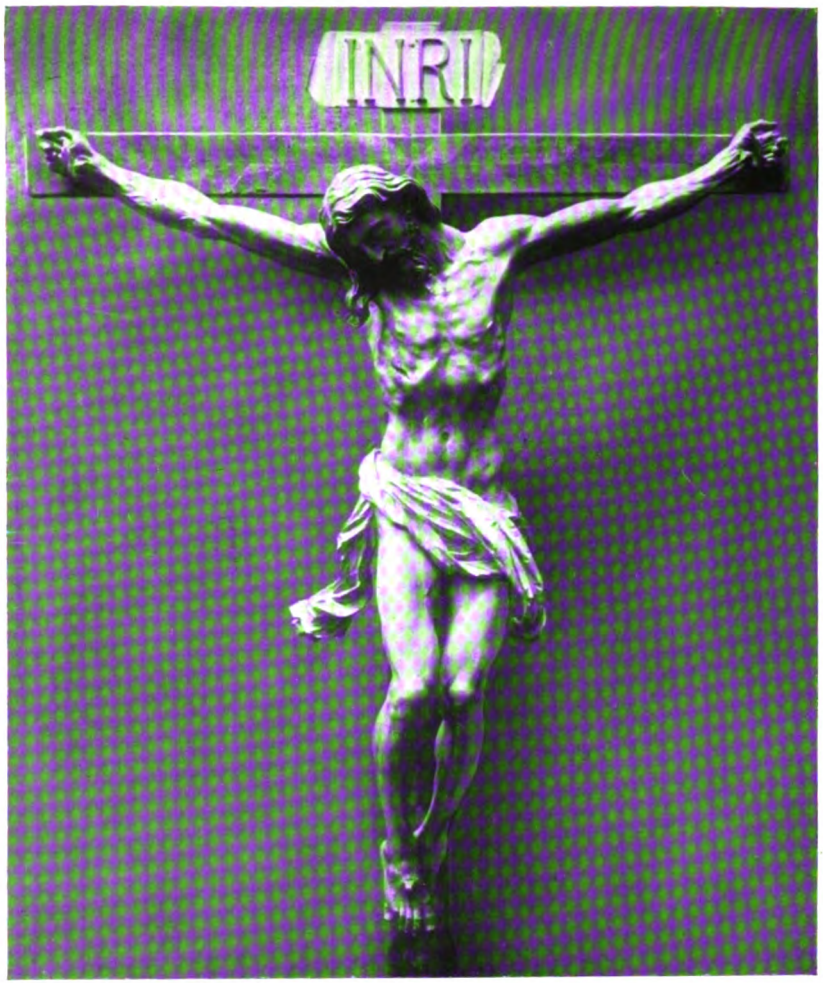


Abb. 2. Georg Petel, Crucifixus. Augsburg, Heilig Kreuz Kirche

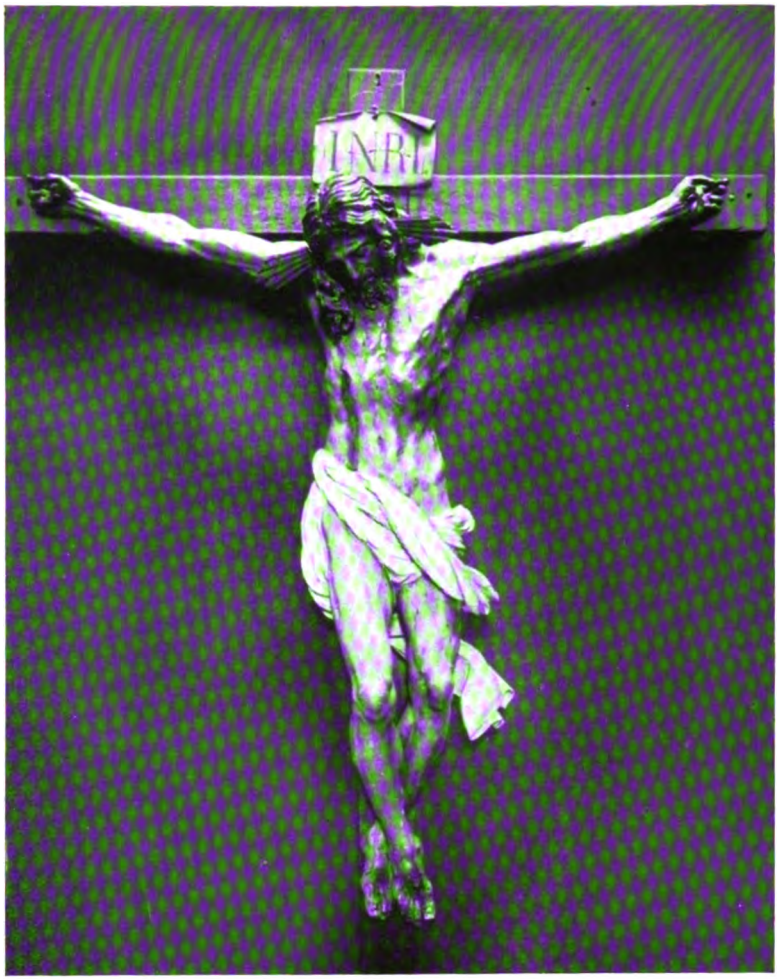


Abb. 3. Georg Petel, Crucifixus. Augsburg, Heilig Geist-Spital

Digitized by Google

Daß Petel in der deutschen Kunstgeschichte noch soviel wie unbekannt ist, berührt um so merkwürdiger, als sich in Augsburg noch eine Reihe zum größten Teil schon im 17. und 18. Jahrhundert erwähnter Holzskulpturen von seiner Hand findet. Von den zahlreichen Arbeiten, die Sandrart anführt, sind allerdings nur noch drei nachweisbar: Das Christkind in der Barfüßerkirche „oberhalb der Kanzel", die zu Sandrarts Zeiten in der Dominikanerkirche, jetzt im Dom bewahrte lebensgroße Figur eines Ecce homo und das überlebensgroße Kruzifix in der Moritzkirche. Aber außer diesen Arbeiten sind noch weitere erhalten: Zwei Werke, die bereits Paul von Stetten mit Recht für Petel in Anspruch genommen hat, der Cruzifixus in der Heilig Kreuz-Kirche und der Grabchristus in St. Stephan; der in einem Augsburger Führer[30]) aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem Meister überzeugend zugeschriebene hl. Sebastian in der St. Maxkirche und der durch die Göttinger Zeichnung gesicherte hl. Christoph in der Moritzkirche; ferner zwei in der älteren Literatur noch nicht erwähnte Figuren, das Kruzifix im Heilig Geist-Spital, das zwar nicht mit dem von Sandrart erwähnten Stück identisch ist, aber doch mit aller Bestimmtheit auf den Meister des Kruzifixes in Heilig Kreuz weist, und der überlebensgroße Salvator mundi in der Sakristei der Moritzkirche, der ebenfalls auf den ersten Blick die Hand Petels offenbart[31]).

Die frühesten dieser Werke sind der Crucifixus in Heilig Kreuz (Abb. 2) und der Grabchristus in St. Stephan[32]). Die Anatomie des menschlichen Körpers beherrscht Petel schon hier meisterhaft, aber er gibt noch ein Zuviel an Einzelformen, es fehlt ihm noch der Blick für große Formzusammenhänge, er vermag noch nicht die Gestalten mit einem einheitlichen Rhythmus zu durchdringen und ihre Bewegungen auf große durchgehende Motive zusammenzureißen. Neben weich und schwellend modellierten Fleischpartien kommen hier noch scharfe, plastisch prägnante Einzelformen vor. Wie etwa an den Knien des Grabchristus die Muskelpolsterchen und Buckelungen, an der Brust des Gekreuzigten die verkrampfte Haut mit Subtilität herausgearbeitet sind, kann als typisch für den frühen Stil Petels gelten. Ähnlich wie durch die prickelnde Malweise des jungen van Dyck entsteht durch die schnittigen Formen der Sehnen, Äderchen, Striemen und Beulen der Eindruck des Vibrierens. Doch auch heimische, süddeutsche Traditionen sind hier noch lebendig. So unverkennbar in den muskulösen Körpern, in der naturalistischen Übertreibung einzelner Formen und in der Betonung des stofflichen Charakters der Epidermis vlämische Anregungen verarbeitet sind, es gibt den Körpern doch ein ganz eigenes Gepräge, wie sie durch lineare Elemente stilisiert sind. Die Konturen haben etwas Welliges und manchmal etwas

zahlamtsrechnungen als Witwe erwähnt. Er ist demnach Ende 1633 gestorben. — Die während des 18. Jahrhunderts tätigen Augsburger Goldschmiede Franz Anton Betle († 1728) und Johann Michael Betle (geheiratet 1758) scheinen Nachkommen Petels gewesen zu sein.

[30]) De. „Fremde in Augsburg". 1838.

[31]) Nach einer mündlichen Mitteilung Wiedenmanns soll dieses Stück auch durch einen — mir noch unbekannten — archivalischen Beleg für Petel gesichert sein.

[32]) Karl Feuchtmayr, Skulpturen Georg Petels. Kunstchronik 1923. Nr. 30. Abb. 1.

Digitized by Google

Abb. 4. Georg Petel, Crucifixus (Teilansicht). Augsburg, Heilig Geist-Spital

geradezu Knorriges, und aus dem Streben nach möglichst charakteristischen Formen erklären sich auch gewisse Übertreibungen wie die energisch ausgebogenen Unterschenkel. In solchen Besonderheiten kann Petel mit einem vlämischen Zeitgenossen nicht verwechselt werden. Mit erstaunlicher Naturwahrheit kommt in den Gesichtern der Zustand des Todes zum Ausdruck. Der vom letzten Seufzer geöffnete Mund ist erstarrt, die Oberlippe nach aufwärts gezogen, so daß die Zähne sichtbar werden, unter der Haut der Wangen und festgeschlossenen Augenlider sind die gekrampften Muskeln durchzufühlen. Bei allem Realismus macht sich aber doch eine gewisse akademische Note geltend, ein Streben nach Eleganz im Sinne eines allgemein gültigen Klassizismus, das dann auch in den späteren Werken trotz der barocken Tendenzen immer ein wesentliches Stilelement bleibt. Der Umstand, daß Petel in Weilheim von einer Kunst, die von der der italienisierenden Niederländer abgeleitet war, seine ersten Eindrücke

Digitized by Google

empfangen hat, daß er dann mit Künstlern, wie Duquesnoy, den Nachfolgern Giovanni da Bolognas und van Dyck in Berührung gekommen ist, blieb eben nicht ohne Folge. Der Ausdruck der Gesichter wirkt keineswegs kraß, vielmehr überaus ergreifend; das Friedliche des Todes, das Gelöstsein von allen Schmerzen bestimmt den Eindruck. In dem für seine frühe Zeit bezeichnenden Typ des vollbärtigen, von schlicht gesträhnten Haarwellen eingefaßten Christuskopfes mit dem schmerzvoll geöffneten Mund und der edel geformten jüdischen Nase hat Petel ein ganz persönliches Ideal gegeben. Hier offenbart er sich als der schönheitsselige und empfindsame Mensch, als den ihn auch van Dyck in einer etwas affektvollen Weise dargestellt hat.

Vergleichsweise früh ist auch das Christkind auf der Kanzel der Barfüßerkirche entstanden[33]). Auch hier sind die Einzelformen scharf und plastisch prägnant, auch hier fallen die verkrümmten Unterschenkel auf. Der edle Typ des vollwangigen Köpfchens mit dem üppigen Gelock, den großen Augen und dem liebenswürdigen, heiteren Lächeln gemahnt an Rubens'sche und van Dycksche Kinder. In dem scharfgrätigen Geknitter des Lendentuches dagegen, das wie zerbeultes Blech aussieht, und in den frei herausgearbeiteten Ringellocken spürt man noch den Zusammenhang mit der einheimischen Manieristenschule. Aber der Naturalismus in der Durchbildung des Körpers, die selbstverständliche Natürlichkeit, mit der der Knabe einherschreitet, die Energie, mit der die Funktionen durchdrungen sind, alles das bedeutete im damaligen Süddeutschland etwas Neues.

Mit dem ein paar Jahre später, jedoch noch vor 1630 entstandenen Kruzifix im Heilig Geist-Spital (Abb. 3 u. 4) tritt uns Petel als reifer Meister entgegen. Hier sind nicht mehr kleinteilige und gleichwertige Einzelheiten aneinander gefügt; groß, einfach, in strenger Geschlossenheit bietet sich das Ganze dar. Wie jetzt durch die betonte Linearität der zügigen Falten des Lendentuches ein wirksamer Ausgleich mit dem Körper geschaffen wird, das zeugt von einer bewußten künstlerischen Rechnung. Doch auch die ganze Auffassung des Gekreuzigten ist vertieft worden. Die Gestalt ist gestraffter, hoheitsvoller, das Haupt sinkt nicht mehr schlaff zur Seite, sondern ist sanft geneigt; das Gesicht mit dem gesteigerten Ausdruck des Schmerzes hat jetzt etwas Ehrfurchtgebietendes. In keiner zweiten Holzfigur Petels sind naturalistische und schönheitliche Bestrebungen in gleich glücklicher Weise zur Einheit verschmolzen.

Die übrigen Augsburger Gestalten können erst nach der zweiten niederländischen Reise entstanden sein. Figuren wie der Schmerzensmann (Abb. 19) und der hl.

[33]) Dafür würde auch eine historische Tatsache sprechen. Um 1625 wurde die Barfüßerkirche mit einer neuen Einrichtung ausgestattet. Da die alte Kanzel schon seit 1619 abgebrochen war, ist es höchstwahrscheinlich, daß man bei Petels Ankunft in Augsburg mit der Errichtung einer neuen mindestens schon begonnen hatte. Von dieser bis ins 18. Jahrhundert erhalten gebliebenen Kanzel mit der Petelschen Figur als Bekrönung gibt noch ein Stich von 1733 in Joh. Martin Christells Büchlein (Besondere und ausführliche Nachrichten von den Evangelischen Barfüßer- und St. Jakobskirchen in Augsburg. 1733. p. 74) Aufschluß. Heute steht das Kind auf dem Schalldeckel der Rokoko-Kanzel, die der Augsburger Kistler J. F. Rudolf errichtet hat.

Digitized by Google

Abb. 5. Georg Petel, Salvator mundi. Augsburg, St. Moritz (Sakristei)

Abb. 6. Georg Petel, Magdalena (Rückansicht). Regensburg, Niedermünster

Digitized by Google

Abb. 7. Georg Petel, Boccialspieler.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Sebastian lassen deutlich erkennen, daß Petel aufs neue mit vlämischer Kunst in Berührung gekommen ist. Es sind schwere und füllige Gestalten mit rundlich weichen, manchmal etwas leeren Körperformen. Knorrige Konturen kommen nicht mehr vor. Freilich, auch bei diesen Figuren liegt es näher, auf die akademische Art van Dycks als auf die naturhafte Leidenschaft eines Rubens hinzuweisen. Abgesehen vom Standmotiv, das bei Petel wiederholt begegnet, zeigt der Schmerzensmann deutlich Anklänge an Ecce-homo-Darstellungen des jüngeren Vlamen[34]). Durch dieses Kombinieren fremder und eigener Erfindungen und durch das Streben nach „bildmäßiger" Wirkung erhielt die Figur eine gewisse Gebundenheit und von einem echten Barock kann daher trotz der vergleichsweise schweren Formen noch nicht gesprochen werden. Infolge des Anschlusses an die Malerei läßt jetzt Petel gelegentlich das sichere Gefühl für das plastisch Mögliche vermissen. Das offenbart sich vor allem beim Sebastian, der auch wegen seiner allzu schulgerechten Kontrapostbewegung nicht zu den besten Schöpfungen des Meisters gehört. Die Falten und Säume des Lendentuches schwingen zwar in der Gesamtbewegung der Figur mit, aber die stoffliche Charakteristik ist hier — nicht zuletzt durch die farbige Fassung — doch mit einer fast kruden Intensität zur Wirkung gebracht.

Auch der hl. Christoph in St. Moritz, zu dem vermutlich die Gestalt des Heiligen auf dem Außenflügel von Rubens' Kreuzabnahme in der Antwerpener Kathedrale die Anregung gegeben hat[35]), stammt aus dieser Übergangszeit. Es ist bezeichnend, daß die Göttinger Skizze in der künstlerischen Qualität die Skulptur beträchtlich überragt. Petel war damals wohl fähig im Sinne des vlämischen Barocks eine malerisch bildmäßige Gewandfigur auf dem Papier zu konzipieren, aber er verfügte als Bildhauer noch nicht über die Mittel, einen solchen Entwurf restlos zu verwirklichen. Die ihm als Deutschen angeborene Vorliebe für kleinteilige naturalistische Einzelheiten und krausen Formenreichtum wurde auf dem Wege zum Barock ein Hemmschuh. Unter der Manteldraperie, in deren geblähten glatten Flächen, geknitterten Falten und scharf unterschnittenen Säumen das Stoffliche wieder mit Raffiniertheit wirksam gemacht ist, bleibt der Körper dumpf

[34]) Vgl. Klassiker der Kunst „Van Dyck". Stuttgart und Leipzig 1909. Abb. 35, 36, 47, auch 442. In einer Zeichnung der van Dyck-Schule in der Wiener Albertina (Verschiedene Meister, Mappe VII, Nr. 344 d), einer Darstellung der Verspottung Christi, gemahnt die Gestalt des Schmerzensmannes ebenfalls an die Augsburger Figur.

[35]) Vgl. auch Oldenbourg a. a. O.

Digitized by Google

befangen und dieser Eindruck ist um so peinlicher, als es sich hier um die Verunklärung einer auf Grund von Naturbeobachtung und akademischen Konventionen durchgebildeten Gestalt handelt.

Doch Petel hat das Ziel erreicht; in dem seiner letzten Schaffenszeit angehörenden Salvator mundi zu St. Moritz (Abb. 5) hat er sich zum Barock und zwar zu einem wahrhaft deutschen Barock durchgerungen. Von der Seite gesehen gemahnt die Gestalt in ihrem Bewegungsmotiv an den Christus der Rubens'schen Auferweckung Lazari im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Aber was will hier diese Reminiszenz gegenüber der persönlichen Leistung des Bildhauers besagen? Jetzt hat Petel Italien und Antike, Rubens und van Dyck überwunden, jetzt meistert er auch das überlebensgroße Format. Angesichts dieser strömenden, tiefe und scharfe Furchen reißenden Falten liegt aber auch der Vergleich mit deutschen Bildwerken des spätgotischen Barocks nahe. Wie sich die Gestalt, umrauscht vom Mantel, in heftiger Bewegung, mit machtvoll ausgebreiteten Armen gegen den Beschauer neigt, hat sie fast etwas Unheimliches. Und diese Wirkung wird durch die geradezu faszinierenden Farben noch gesteigert: Der Mantel von warmem, jetzt prachtvoll patiniertem Gold, der Rock von dunklem Blau, durch das der Silbergrund hervorleuchtet, und das Mantelfutter von transluzidem funkelndem Rot. Dem monumentalen Charakter des Ganzen entspricht auch der neue Christustyp, das strenge, gleichmäßig breite Gesicht mit den regelmäßigen Zügen und dem tiefernsten Ausdruck.

Abb. 8. Georg Petel, Scherge.
Köln, Kunstgewerbe-Museum (Sammlung Clemens)

In dem überlebensgroßen Kruzifix der Moritzkirche, das jetzt leider durch eine neue Bemalung entstellt wird[36]), hat dann Petel die letzte Gestaltung des Gekreuzigten gegeben. Wenn sich auch in der Eleganz der Extremitäten eine Neigung zum Klassizistischen nicht verleugnet und wenn auch der Ausdruck nicht mit jener menschlichen Anteilnahme verinnerlicht ist wie im Kruzifix des Heilig Geist-Spitals, die Größe der Gesinnung und das feierliche Pathos weisen doch auch hier über die frühere Darstellungsweise weit hinaus. Die Art, wie im Körper große, kontrastierende Formen herausgearbeitet sind, hat etwas Magistrales; das majestätische Haupt entspricht im Typ vollständig dem des Salvators. Ein Kruzifix von gleich monumentaler Wirkung dürfte man in der süddeutschen Plastik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht finden.

[36]) Das Kreuz ist bei der letzten Restaurierung (vor etwa 20 Jahren) erneuert worden.

Digitized by Google

Die Augsburger Werke geben eine klare Vorstellung von der Kunst und dem Entwicklungsgang Petels und sind daher eine feste Basis für weitere Forschungen[37]). Das Figürchen eines Bocciaspielers im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 7), das man bisher auf Grund einer alten Inschrift dem Meister zuwies[38]), zeigt in der Tat alle individuellen Besonderheiten, die in den eben besprochenen Figuren ausgeprägt sind. Die massigen, weich modellierten, aber doch kompakten Formen weisen auf die Zeit des Augsburger Ecce homo. Hier, wo es sich um ein Werk der Kleinplastik handelt und wo das rein künstlerische Interesse an einem komplizierten Bewegungsmotiv den Anstoß gegeben hat, gestaltete Petel ohne jede Gebundenheit. Keines seiner Augsburger Werke ist von einem solch naturhaften Kraftgefühl durchdrungen, keines hat soviel von Rubens'schem Geist wie der vollkommen freiplastisch durchgebildete Bocciaspieler.

Auf Grund dieses Werkes und einiger Figuren in Augsburg darf dem Meister auch die kleine Buchsfigur eines Schergen (Abb. 8) im Kunstgewerbe-Museum zu Köln (Sammlung Clemens) zugewiesen werden[39]). Die in der Münchner Michaelskirche befindliche Gruppe der Geißelung Christi, von der im folgenden noch die Rede sein wird, legt die Vermutung nahe, die derbe Gestalt mit dem brutalen Lachen habe einst zu einer Gruppe, etwa zu einer Verspottung Christi oder zu einer Golgatha-Darstellung gehört. Der stilistische Zusammenhang mit dem Bocciaspieler wird durch die Gegenüberstellung der Abbildungen ohne weiteres ersichtlich. Auch technische Eigentümlichkeiten, wie die scharfe und feine Strähnung der Haarlocken und die Aufrauhung des Sockels durch schematische Zickzack- und Wellenlinien, haben die beiden Stücke gemein. Die Erdenschwere in der Gestalt des Schergen, seine gehemmte und daher um so wuchtigere Bewegung sind typisch für Petel. Wegen der vergleichsweise derben, knorrigen und scharfen Formen muß aber eine frühere Entstehungszeit angenommen werden. Die schnittig und pastos gegebenen Knochen, Hautfalten und Wulste findet man genau so bei den ältesten Figuren in Augsburg, das wie ein Strang um den Leib gewundene und über die Brust gezogene Hemd mit den metallisch scharfen, gelegentlich durch kleine Kerben unterbrochenen Faltengraten entspricht durchaus den Lendentüchern der Kruzifixe in Heilig Kreuz und im Heilig Geist-Spital. Das Figürchen ist eine rasche, rassige Schöpfung mit dem ganzen Reiz des Manuellen, ein lebensvoller Typ aus dem niederen Volk. Petel scheint zu solchen Gestalten in Italien, vielleicht durch die Tacca-Werkstatt angeregt worden zu sein. Eine

[37]) In einer umfangreicheren Arbeit über Petel werde ich die Werke, die ich im folgenden für ihn in Anspruch nehme, eingehender würdigen.

[38]) Auf einem Papierstreifen am Sockel: von Georg Petel, berühmtem Bildhauer in Augsburg. Verfertiget im Jahre 1635. — Am Boden der Standplatte ist ein Zettel aufgeklebt mit folgender Inschrift: Von Georg Petel in Augsburg 1635. (Schrift des 18. Jahrhunderts.) Gütige Mitteilung von Theodor Demmler, dem ich auch für die Besorgung der Aufnahme Dank schulde. — Höhe 17,5 cm. Die Figur aus Birnbaumholz, der Schurz aus Lindenholz; Arme gesondert gearbeitet; an den Beinen alte Anstückungen.

[39]) Höhe etwa 20 cm. Vermutlich Buchsholz. Mit einem schwarzen (glänzenden) Lack übergangen: an den abgescheuerten Stellen rotbraun. — Die Figur galt bisher als niederländisch vom Ende des 16. Jahrhunderts. — Die hier veröffentlichte Aufnahme wurde vom Kölner Kunstgewerbe-Museum hergestellt.

Digitized by Google

Abb. 9. Georg Petel, Magdalena. Regensburg, Niedermünster

verwandte Figur findet man in Ferdinando Taccas Relief der Steinigung des Stephanus[40]).

Der Kölner Statuette läßt sich ein ähnliches, etwas früher entstandenes Figürchen anschließen, das sich im Frühjahr 1926 im Frankfurter Kunsthandel befand. Mit karikaturmäßiger Übertreibung ist ein fletschender, wutverzerrter alter Jude dargestellt; auch er mag zu einer Passionsgruppe gehört haben. Auf Grund der offensichtlichen Verwandtschaft des Figürchens mit den Schergengestalten der Münchner Geißelung (Abb. 17) erscheint mir die Autorschaft des Meisters zweifelsfrei[41]).

[40]) Phot. Alinari, P. 1 a Nr. 2405. — Eine kleine Abbildung in Brinkmanns Barockskulptur, p. 147.

[41]) Auf diese Statuette hat mich freundlicher Weise Ernst Kris (Wien) hingewiesen, der bereits den allgemeinen Zusammenhang mit Petel erkannt hatte. Die Statuette ist inzwischen vom Bayerischen Nationalmuseum erworben worden. — Höhe 29 cm. Lindenholz. Mit brauner Beize übergangen.

Digitized by Google

Abb. 10. Georg Petel, Magdalena (Teilansicht). Regensburg, Niedermünster

Eine lebensgroße — jetzt leider durch eine neue Bemalung gröblich entstellte — Holzfigur, einen sitzenden Schmerzensmann, bewahrt die Münchner Michaelskirche[42]). Eine Gestalt der ganz späten Zeit, die im Typ dem Salvator und dem Gekreuzigten der Moritzkirche in Augsburg gleicht. Große, klare, von allen Zufälligkeiten freie Formen, strenge, blockmäßige Geschlossenheit. Ein Vergleich dieser Figur mit dem ein paar Jahre vorher entstandenen Schmerzensmann in Augsburg, für den noch durchaus der Naturalismus im Sinne der Vlamen bestimmend ist, läßt besonders deutlich erkennen, wie bewußt Petel seinen letzten Stil ausgebildet hat.

Wir wissen, daß er „Bossierer" war. Man darf daher von vorneherein mit der Möglichkeit rechnen, daß er auch Modelle für Bronzefiguren geschaffen hat.

Als sein Werk betrachte ich das Kruzifix und die klagende Magdalena (Abb. 6, 9 u. 10)

[42]) Erste Seitenkapelle links vom Eingang. — Die Gestalt ist mit einem roten Mantel bekleidet.

Digitized by Google

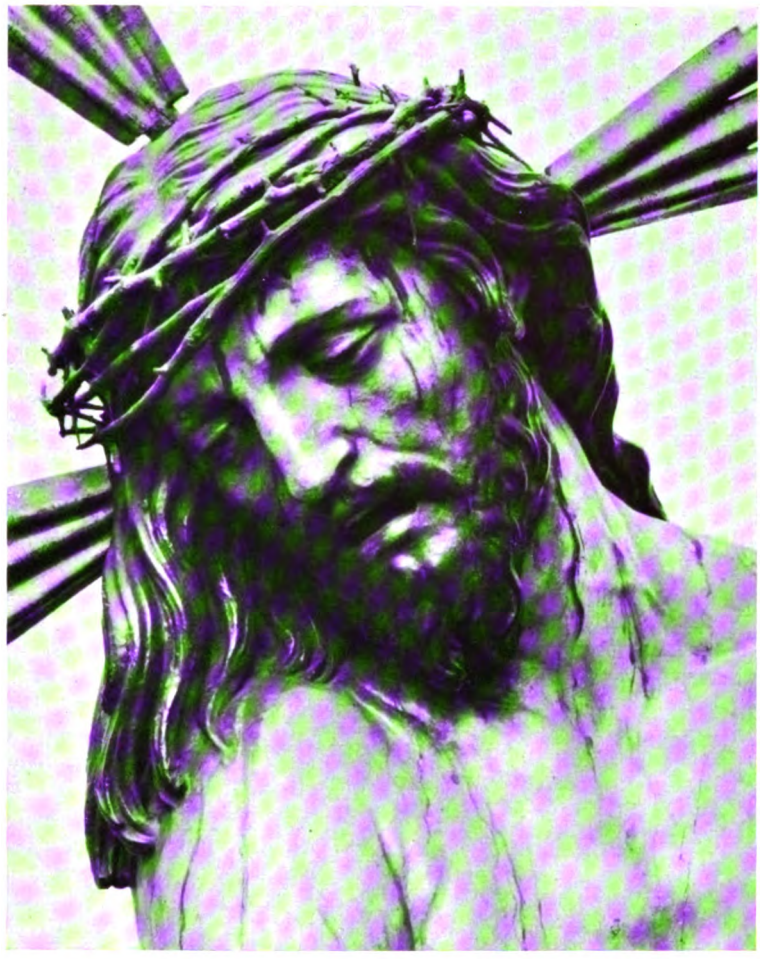


Abb. 11. Georg Petel, Ecce homo (Teilansicht). Augsburg, Dom

in der Niedermünsterkirche zu Regensburg[43]), jene wundervolle Bronzegruppe, die Brinckmann dem Hans Reichel zugeschrieben hat[44]). Ich bin mir der Gefahren der Stilkritik durchaus bewußt, doch in diesem bisher in der Geschichte der deutschen Plastik ganz einsam stehenden Werk erscheinen mir die individuellen Besonderheiten und die ganz persönliche Empfindungsart Petels so eindeutig ausgeprägt, daß ich im Gefühl voller Sicherheit in die Schranken trete. Selbst als „Spätwerk" Reichels kann die Gruppe nicht in Betracht kommen. Das hat unab-

[43]) Nach der Inschrift am Kreuzstamm hat die Äbtissin Anna Maria von Salis (1616—1652) diese Gruppe über ihrer Gruft errichten lassen. — Archivalische Nachforschungen sind bis jetzt erfolglos geblieben. — Für die Herstellung der schönen Aufnahmen schulde ich Arthur Schlegel Dank.

[44]) A. E. Brinckmann, Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks (Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, herausgegeb. von A. Feulner. Bd. III). München 1923. — Derselbe, Barockskulptur (Handbuch der Kunstwissenschaft) 1921. — Derselbe, Spätwerke großer Meister. Frankfurt. 1925. p. 30/31.

Digitized by Google

hängig von mir auch Kriegbaum, der demnächst neue, sehr beachtenswerte Forschungsergebnisse über den Brixener Bildhauer und Architekten veröffentlichen wird, mit Bestimmtheit festgestellt[45]). Der Christus läßt sich zwanglos zwischen den Gekreuzigten in Heilig Kreuz und im Heilig Geist-Spital zu Augsburg einreihen. Der unmittelbar nach dem Leben gebildete Körper mit den teilweise knorrigen Naturalismen und den stark gekrümmten, energisch innervierten Beinen, das edle Haupt mit dem rührenden Ausdruck entsprechen bis ins letzte diesen Gestalten. Dazu eine vollkommene Übereinstimmung in den eng gefalteten, fein- und scharfgrätigen Lendentüchern und in den höchst charakteristischen frei herausgearbeiteten und eingeringelten Haarsträhnen. Ebensowenig verleugnet sich in den strähnigen und gewundenen Haaren der Magdalena sowie in der Gestaltung ihres Gewandes die Hand Petels. Für die prachtvoll über den Rücken hinströmenden Faltenzüge bietet von allen gleichzeitig entstandenen Gestalten Süddeutschlands nur der Mantel des Salvators in Augsburg eine Analogie; für Einzelheiten der Faltenbildung, besonders für die von messerscharfen Graten begrenzten Mulden am Ärmel, wäre das Kölner Figürchen zu vergleichen. Und wo findet man in einem süddeutschen Bildwerk ein Gesicht, das von solch erdhafter Sinnlichkeit ist und zugleich auf den Typ der Niobe[46]) weist, wo ein Gewand, in dem der stoffliche Charakter der Seide mit solchem Realismus betont ist und in dem doch die Falten nach klassischen Kunstgesetzen organisiert sind, wo eine Pathetik, wie sie nur noch für van Dyck bezeichnend ist?

Die Magdalena bedeutet einen Höhepunkt in Petels Schaffen vor 1630. Schon hier kündet sich der Stil des Salvators an. Wenn zu dieser Gestalt nicht eine gerade Linie der Entwicklung führt, wenn die großen Holzfiguren der Heiligen Christoph und Sebastian eine gewisse Unsicherheit und jene „licentiose" Manier zeigen, die schon Sandrart getadelt hat, so ist das auf die Auswirkungen der zweiten niederländischen Reise zurückzuführen. Denn so fruchtbar Petels Tätigkeit bei Rubens war und so glücklich sich dessen Einfluß in seinen unmittelbar nach der Rückkehr in die Heimat entstandenen Elfenbeinwerken offenbart, der Ausbildung eines monumentalen Stils war der enge Anschluß an die Malerei nicht förderlich.

In einer Bronzestatuette des sitzenden Christusknaben, die sich im Österreichischen Museum zu Wien befindet[47]), ist jener Übergangsstil bereits überwunden. Der Typ erinnert noch an das Christkind, das der Augsburger Christophorus auf den Schultern trägt; die großen, wuchtigen Formen sowie der unkindliche Ernst und das feierliche Pathos sind charakteristisch für die letzte Stufe der Entwicklung.

[45]) Fritz Kriegbaum hat mir freundlicher Weise in sein Material über Reichle Einblick gewährt.

[46]) Man vergleiche für die Profilansicht vor allem den Niobekopf in Brocklesby, für die Frontalansicht den in Oxford (Abbildungen im Münchner Jahrbuch d. b. Kunst. Bd. IX. 1914—1915. p. 192, 193).

[47]) Höhe 30,8 cm. Im Österreichischen Museum bei den italienischen Bronzen eingereiht.

Digitized by Google

Seinen Ruhm verdankte Petel nicht so sehr den lebensgroßen Holz- und Bronzefiguren, als vielmehr seinen Elfenbeinwerken, die schon zu seinen Lebzeiten begehrenswerte Objekte für die Kunstkammern waren. Als Elfenbeinschnitzer stand er auch bei Rubens in Ansehen. Die meisten Elfenbeine, die dieser in seiner Sammlung bewahrte, sind, wie Sandrart erzählt[48]), „durch die fleißige Nachforschung unseres lobwürdigen Augstburgischen Petel" erworben worden. Sandrart berichtet auch, Petel habe während seines zweiten Aufenthalts bei „seinem alten Bekanten Rubens" eine Reihe von Elfenbeinarbeiten geschaffen: „nämlich den Apollo, wie er der Daphine nachlauft und andere von 10 bis 12 Grupen oder beysamen stehende Bildern, so groß als die größesten Elephantenzän, dern aldort die hüpscheste zu bekommen, ertragen können". Ferner: „Er machte auch etliche runde Kändelein und eines sonderlich mit Bacchanalien, als dem Sileno, denen Faunis und Satyris auswendig gezieret, ein anders aber, wie der Natur, als einer Mutter, die Syrenen, Tritonen und andere Strom- und Waßer-Götter die Früchten des Meers zum Opfer bringen, mehr ein anders, wie Pomona von Apollo und Iride besucht wird, als die da in Gesellschaft beysammen seyn.

[48]) Sandrart-Peltzer a. a. O., p. 159 (Kapitel über Rubens).

Abb. 12. Georg Petel, Elfenbein-Crucifixus. München, Residenz (Reiche Kapelle)

Digitized by Google

Abb. 13. Georg Petel, Elfenbein-Crucifixus (Teilansicht). München, Residenz (Reiche Kapelle)

Also auch wie Paris die Helenam entführet neben noch vielen andern mehr, wobey auch weiters ein großes Crucifix gewesen, so alles innerhalb zweyen Tagen um sehr hohen Wert verkauft worden". Diese Werke konnten bis jetzt noch nicht nachgewiesen werden; sie sind offenbar in verschiedene Sammlungen Europas verstreut.

Die von Sandrart erwähnten Darstellungen sind typisch für den Rubenskreis. Modern[49]) glaubte daher, einen im Kunsthistorischen Museum zu Wien bewahrten Elfenbeinhumpen mit einem Bacchanal, dessen Signatur er als GP auflöste, für Georg Petel in Anspruch nehmen zu dürfen. Für diese Zuschreibung, die v. Schlosser[50]), Scherer[51]) und Oldenbourg angenommen haben, schien ihm auch der Umstand zu sprechen, daß der Humpen vom Herzog von Pfalz-Neuburg dem Kaiser Leopold I. 1681 in Linz als Geschenk überreicht worden ist und daß an der Innenseite des Deckels das Wappen der Stadt Neuburg mit den Initialen

[49]) Heinrich Modern, Ein Werk Georg Petels in Wien. Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien. Bd. IV. (1895). p. 249.

[50]) Julius von Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1901. Abb. Taf. XLI.

[51]) Christian Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. (Monogr. des Kunstgewerbes) p 47.

Digitized by Google

C(ivitas) N(eoburgana) D(anubiensis) sowie die Jahreszahl 1642 angebracht sind. Er zog daraus den Schluß, der Humpen sei dem Herzog Wilhelm — demselben also, der nach Sandrart auch ein hochgepriesenes Elfenbeinkruzifix Petels besaß — anläßlich seiner Vermählung mit Anna von Polen 1642 von der Stadt Neuburg als Hochzeitsgeschenk verehrt worden. Aber die Autorschaft Petels läßt sich nicht halten. Das Monogramm kann, wie Berliner[52]) bereits festgestellt hat, nicht anders als in J P G aufgelöst werden und auch der Stil erscheint mit den — Modern noch unbekannten — Holzfiguren in Augsburg nicht vereinbar. In der glatten und oberflächlichen Gestaltungsweise, in der vagen und unbeholfenen Art der Reliefbehandlung, in den fehlerhaften Formen der Gliedmaßen, in dem gequälten Ausdruck der Lustigkeit und in der platten Erotik, in all dem offenbart sich ein Meister, der tief unter Petel steht. Die vergoldete Silberfassung des Humpens zeigt das Augsburger Beschauzeichen; die gegen 1642 entstandene Elfenbeinschnitzerei scheint demnach ebenfalls aus Augsburg zu stammen.

Abb. 14. Römischer Meister um 1620—30, Laokoon. Wien, Sammlung Lanckoronski

Außer dem Wiener Humpen erwähnt Scherer in seinem Buche über die Elfenbeinplastik noch zwei Werke, ein im Bayer. Nationalmuseum befindliches Relief mit dem hl. Hieronymus, das „angeblich", und einen Cruzifixus im Kunsthistorischen Museum in Wien, der „wahrscheinlich" von Petel herrühren soll. Auch mit diesen Stücken hat der Meister nichts zu tun. Scherer selbst hat neuerdings den Hieronymus als eine Arbeit Leonhard Kerns angesprochen[53]), und wenn auch

[52]) Rudolf Berliner, Der Kunstdrechsler Daniel Vading. Der Kunstwanderer. Jahrg. IV. 1922.
[53]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen. Bd. 37 (1916). p. 310, A. — Vgl. auch Ludwig Baldaß in „Belvedere". Bd. III. 1923. Heft 7/8. p. 8 f.

Digitized by Google

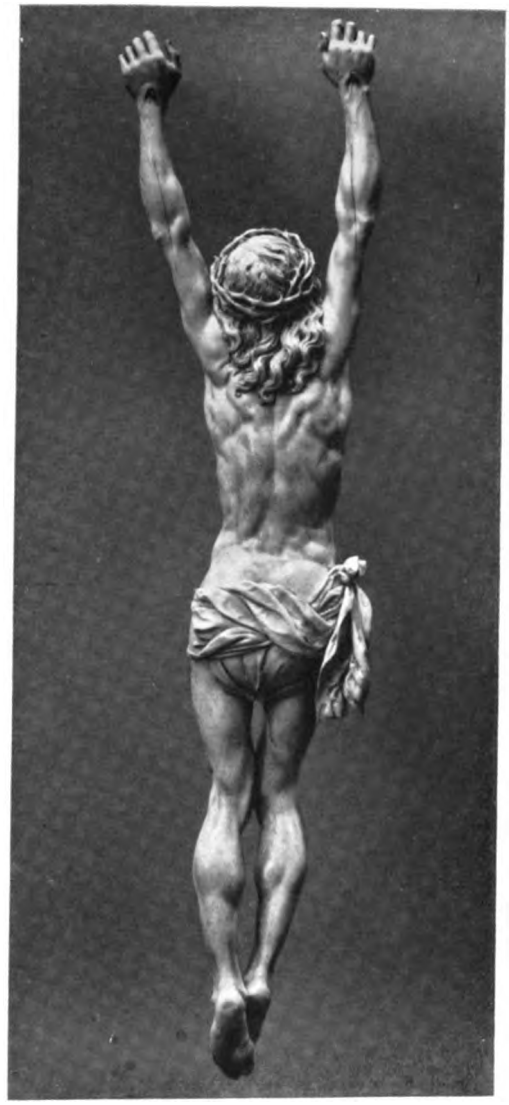


Abb. 15. Georg Petel, Elfenbein-Crucifixus (Rückansicht). München, Residenz (Reiche Kapelle)

diese Zuweisung nicht überzeugt, so ist der fränkische Charakter des Reliefs doch erkannt worden. Berliner[54]) sieht hier mit Recht eine unmittelbare Vorstufe des Kernschen Stils. Der Wiener Crucifixus zeigt zwar insofern gewisse Anklänge an Petel, als er ebenfalls allgemeine Einflüsse von seiten des Rubenskreises offenbart, aber er ist für Petel nicht nur im ganzen zu glatt und pedantisch, er weist auch in Einzelformen, wie in den Falten des Lendentuches und in den Formen der Haarlocken, in den etwas manieriert angegebenen Adern und in der Art, wie die Finger durch eine scharfe Gerade von der Handfläche abgesetzt sind, mit aller Bestimmtheit auf einen anderen Urheber.

Ebensowenig kommen die beiden Kruzifixe, auf die Oldenbourg hingewiesen hat, als Arbeiten Petels in Betracht. Das unbeholfene und plumpe Stück des Bayer. Nationalmuseums[55]) kann unmöglich mit dem hochgepriesenen, einst im Besitz des Herzogs von Pfalz-Neuburg befindlichen identisch sein. Doch Oldenbourg, der auch auf den Zusammenhang dieses Kruzifix-Typus mit dem Stich von P. Pontius (nach einem verschollenen Rubensbild)[56]) aufmerksam gemacht hat, war auf der richtigen Fährte. Das Exemplar des Bayer. Nationalmuseums hängt in der Tat mit einem Werk Petels zusammen, mit dem hier veröffentlichten Crucifixus in der Reichen Kapelle der Münchner Residenz. Ein handwerklicher Schnitzer hat das prachtvolle Original frei nachgebildet und dabei in geradezu erschreckender Weise verballhornt. Daß Oldenbourg dann im Zusammenhang mit dieser Arbeit den Gekreuzigten im Augsburger Dom[57]) erwähnen konnte, erscheint freilich unbegreiflich. Das schöne Stück ist nicht um 1630, sondern im frühen 18. Jahrhundert entstanden.

[54]) Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. 13. Bd. IV. (R. Berliner, Die Bildwerke in Elfenbein. Nr. 134). Augsburg 1926. — Berliner hatte die Freundlichkeit, mir in die Druckbogen des Katalogs Einsicht zu gewähren.

[55]) Berliner a. a. O., Nr. 137.

[56]) A. Rosenberg, Die Rubensstecher. Wien 1893. Abb. („Der Christus mit dem Faustschlag"). — Eine Abbildung auch bei Oldenbourg.

[57]) Chorumgang (Nordseite, 1. Kapelle, unter dem Altarbilde Christoph Ambergers).

Digitized by Google

Petels Berühmtheit als Elfenbeinschnitzer wird durch das bisher nie beachtete Kruzifix in der Reichen Kapelle der Münchner Residenz (Abb. 12, 13 u. 15)[58]) durchaus gerechtfertigt. Es ist ein Meisterwerk. Im Hinblick auf dieses Stück kann es nicht überraschen, wenn Rubens, der von den Elfenbeinwerken seiner Freunde Duquesnoy und Faidherbe begeistert war, auch den deutschen Bildhauer geschätzt hat.

Soweit ich sehe, scheint hier zum erstenmal das Rubens'sche Kruzifixmotiv in die Elfenbeinplastik übertragen worden zu sein. Die Darstellung mußte ja gerade dem Elfenbeinschnitzer willkommen sein, da sie die Möglichkeit bot, die Gestalt aus einem einzigen Zahn zu schneiden und so ein Kunstwerk zu schaffen, wie es der Vorliebe der Zeit für das Bravourmäßige und Seltene entgegenkam. Petel hat mit solchen Stücken Epoche gemacht. Ein ähnliches, auch in den Maßen entsprechendes Kruzifix, in dem „der Leib Schwere halben weit herabwarts hanget", befand sich nach Sandrart im Augsburger Heilig Geist-Spital, ein zweites war vom Grafen Fugger dem Herzog von Pfalz-Neuburg geschenkt worden.

Abb. 16. Georg Petel, Elfenbein-Crucifixus. München, Residenz

Die Übereinstimmungen zwischen dem Münchner Kruzifix und den Augsburger Christusgestalten sind schlagend. Nur einige Charakteristika seien hervorgehoben: die kleinteilige und prickelnde Modellierung der Knie, der einläßliche, aber keineswegs vordringliche Naturalismus, mit dem an den Füßen die Adern und die verkrampfte Haut, an den Armen die gespannten Sehnen und am Hals die große Schlagader wiedergegeben sind, das energisch Zügige in der Muskulatur der Oberschenkel, die ausgeschwungenen Unterschenkel, der fein gekräuselte Vollbart mit den zwei großen Locken am Kinn, die langen geschlängelten und scharf linear gesträhnten Haare. Die gleichen Formen, wie sie die über den Rücken fallenden Haare zeigen, findet man auch bei der Regensburger Magdalena.

[58]) Höhe der ganzen Gestalt 65 cm; Höhe bis zum Kopf 52,5 cm. Das Kreuz aus Ebenholz, ebenso das wohl proportionierte, sehr fein gearbeitete Volutenpostament; unter dem Kreuz ein Totenkopf und drei Knochen, deren „zufällig" wirkende Anordnung von Anfang an beabsichtigt war.

Digitized by Google

Die bewußte Unterordnung der Naturbeobachtung unter streng künstlerische Gesetze ist ein Beweis, daß sich Petel an klassischer Kunst geschult hat. Ein Werk der Antike hat hier aber auch für die Bildung des Gesichts Anregungen gegeben. Wie die Magdalena an die Niobe anklingt, so zeigt dieser Christus unverkennbar Reminiszenzen an den Laokoon. Die Formen der Augenbogen, der Augenhöhlen, der Nasenwurzel und der schmerzvoll zusammengezogenen Stirnmuskeln sind von überraschender Ähnlichkeit. Daß Petel nach Antiken studiert hat, wissen wir schon von Sandrart und daß dabei Werke wie der Laokoon eine Hauptrolle spielten, durfte von vorneherein angenommen werden[59]). Das Kopieren antiker Bildwerke gehörte zum festen Programm eines jungen Bildhauers, der sich in Italien ausbildete. In diesem Zusammenhang dürfte auch der Hinweis auf den Laokoon der Sammlung Lanckoroński in Wien (Abb. 14)[60]) nicht uninteressant sein. Der Kopf, der gewisse Anklänge an Duquesnoy zeigt und mit den scharf linear gesträhnten Haarlocken auch an Petel gemahnt, erscheint in der Art, wie er weniger das Elementare des Originals, als vielmehr eine weiche, etwas gefühlsselige Empfindung zum Ausdruck bringt, bezeichnend für das römische Milieu des jungen Weilheimer Bildhauers.

Trotz dieser formalen Anlehnung bleibt aber Petels eigene Leistung immer noch groß genug. Er hat ja nicht ein Werk antik-heidnischen Geistes geschaffen. Dieses adelige Haupt, von Schmerz durchdrungen und zugleich voll Ergebenheit, ist ein wahrhaft bedeutender Ausdruck des durch die Gegenreformation neu erblühten Katholizismus.

Wieviel Petel daran gelegen war, eine möglichst klare und geschlossene Wirkung des Körpers und ein „schönes" Gleiten der Konturen zu erreichen, zeigt eine charakteristische Abweichung von dem Rubens'schen Christus: Das Tuch läßt die linke Lende frei. Diese Bemühungen um ruhige Geschlossenheit, wie auch das Streben nach Tektonik und Ausgleich zwischen Natur und Klassik, lagen durchaus im Sinne Duquesnoys und den Werken dieses Vlamen kommt denn auch der Crucifixus trotz der deutschen Elemente näher als irgendwelchen Arbeiten von Petels Landsleuten.

Wenn auch die Einzelheiten vergleichsweise subtil durchgebildet sind, so entsprechen die einheitliche und ruhige Wirkung des Ganzen sowie der durchgehende Rhythmus doch der Stilstufe des Spital-Crucifixus. Dieser dürfte sogar etwas früher entstanden sein. Er steht im Typ noch den frühen Christusgestalten nahe und andererseits gemahnt beim Elfenbeincrucifixus die Behandlung des Lendentuches, vor allem die stoffliche Weichheit der rückwärtigen Partien, schon an den Augsburger Ecce homo. Um 1630 wäre demnach das Münchner Stück anzusetzen.

Auf die gleiche Zeit weisen auch der Stich von Pontius und das Inventar der

---

[59]) Von Duquesnoy berichtet Sandrart ausdrücklich, daß er unter anderem auch den Laokoon nachgebildet hat.

[60]) Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński. Wien 1918 (Ludwig Pollak, Die Laokoongruppe und die Barockkunst). — Die Büste wurde von Pollak etwas zu spät angesetzt; sie dürfte etwa zwischen 1620 und 1630 entstanden sein.

Digitized by Google

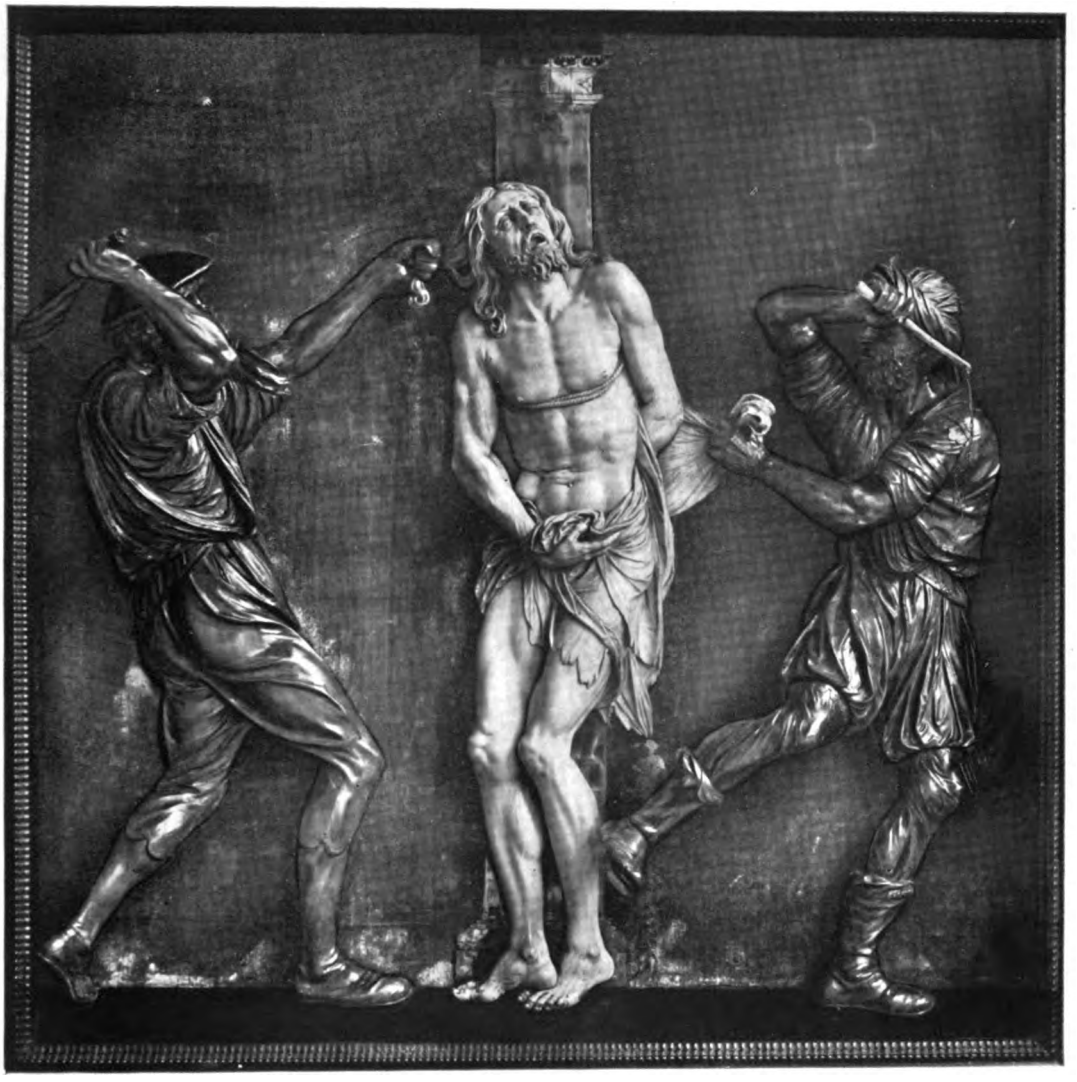


Abb. 17. Georg Petel, Die Geißelung Christi. München, Michaelskirche (Sakristei)

Kammergalerie Maximilians I.[61]). Unter der Rubrik „Andere dergleichen Arbaith von Helffenpain" steht hier der folgende, nach Schrift und Tinte deutlich als späterer Zusatz gekennzeichnete Eintrag: „Ein Cruzifix von helffenpain, nach dem Leben wohl gestudiert, und sauber geschnitten, ist ain bain, vom Haubt biss zue den füessen lang Zween schuech weniger aines Zolls." Diese Beschreibung

[61]) Das Inventar ist veröffentlicht von F. v. Reber (Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler. München 1892. — Abschriften im Münchner Kreisarchiv. — Das Kruzifix wird 1764 im Inventar der Kurfürstlichen Schatzkammer erwähnt (Geh. Hausarchiv München. Nr. 1713, I. 16. f. 8); ebenso in dem verschollenen Inventar von 1784 (vgl. das von Jos. Angermayer verfaßte Inventar der Reichen Kapelle von 1846 im Residenzmuseum München, p. 237, XVII. I.).

Digitized by Google

kann sich nur auf das jetzt in der Reichen Kapelle befindliche Kruzifix beziehen; die Maße stimmen annähernd. Das Jahr, in dem das Inventar geschrieben worden ist, kennt man allerdings nicht genau[62]); es stehen nur zwei Termini fest: das Jahr 1626, weil ein heute in den Steinzimmern der Residenz befindlicher Prunktisch erwähnt wird, an dem dieses Jahr angegeben ist, und das Jahr 1632, in dem die Münchner Residenz von den Schweden geplündert wurde. Aber unmittelbar nach dem Kruzifix ist ebenfalls von späterer Hand ein großes Relief mit der Darstellung der Kreuzigung erwähnt und dieses Stück ist identisch mit dem jetzt in der Reichen Kapelle bewahrten Golgatha-Relief Christoph Angermairs aus dem Jahre 1631. Man darf also folgern, daß das Kruzifix spätestens 1631 entstanden ist. In diesem Jahre ist auch das Blatt von Pontius erschienen. Sollte aber Petel nicht durch den Stich, sondern, was wahrscheinlicher ist, während seines zweiten Aufenthalts bei Rubens durch das Originalbild angeregt worden sein, dann könnte er das Kruzifix allerfrühestens 1629 geschaffen haben. Die Annahme, er sei schon vorher wieder nach Augsburg zurückgekehrt, ließe sich ja mit seinem Entwicklungsgang und auch mit der Entstehungszeit des van Dyck-Porträts nicht vereinen.

In den Hofzahlamtsrechnungen wird das Kruzifix nicht erwähnt. Aber man findet hier im Jahre 1633 einen Beleg[63]), der besagt, daß Petel in der Tat für Maximilian I. gearbeitet hat und zwar — aus der hohen Summe zu schließen — nicht nur einmal. Der Eintrag lautet: „Des Betls gewesten Pildthauers in Augspurg sel. hünderlassen Wittib ist wegen aberkaufter underschidlicher Khunst Stückh, laut bevelchs und ordinanz bezalt worden fl. 920.“ Es ist nicht unmöglich, daß in dieser Summe auch die beiden folgenden Werke einbegriffen sind.

Offenbar hat Petel mit seinem Kruzifix Aufsehen erregt; dafür spricht der Umstand, daß sich in der Münchner Residenz eine Replik befindet. Dieser Christus (Abb.16)[64]) ist kleiner und von gedrungeneren Verhältnissen, stimmt jedoch bis in die letzten Einzelheiten mit dem Original überein. Die einzige Abweichung ist die, daß die Dornenkrone rückwärts mit einer Schnur zusammengebunden ist. Wäre das Stück der Reichen Kapelle nicht bekannt, dann würde man die Replik zweifellos für eine eigenhändige Arbeit Petels halten. Ein Vergleich der beiden Stücke fällt aber zu Ungunsten des kleineren aus. Jenes elegante, geschmeidige Gleiten der Konturen und jenes Maßhalten im einzelnen findet man in diesem nicht; in der anatomischen Behandlung der Rückseite verrät sich eine gewisse Unsicherheit und die Funktionen der Arme und Schultern kommen hier nicht ganz klar zum Ausdruck. Ferner: alle Formen sind schärfer und härter; die Haarsträhnen und die Falten des Tuches sind tiefer unterschnitten, so daß starke Schattenkontraste

---

[62]) Reber nimmt, ohne eine Begründung zu geben, das Jahr 1628 an.

[63]) H. Z. A. R. (Kreisarchiv München) 1633. f. 514b.

[64]) Höhe der ganzen Gestalt 467 mm. Das mit Elfenbein eingelegte Kreuz gehört dem 18. Jahrhundert an. Das Kruzifix wird 1784 in der Kurfürstlichen Schatzkammer erwähnt. Später kam es in den Vorsaal der Reichen Kapelle (vgl. das Inventar der Reichen Kapelle von 1846, p. 237 u. p. 965).

Digitized by Google

entstehen; das Gesicht ist weniger edel und empfindungsvoll, in den verzerrten Zügen kommt nur die physische Qual zum Ausdruck.
Diese geringere Qualität sowie die peinliche Treue der Wiederholung sprechen gegen die ganz eigenhändige Ausführung durch den Meister. Man kann nur annehmen, er habe die in seiner Werkstätte entstandene Arbeit nachträglich übergangen. Die vergleichsweise barocken Kontraste und die scharfen Formen begegnen allerdings auch in der sicher eigenhändig ausgeführten „Geißelung" in der Sakristei der Münchner Michaelskirche (Abb. 17)[65]).
In diesem Werke hat Petel verschiedene Materialien verwendet. Die Figur Christi aus Elfenbein, die Schergen aus braun gebeiztem Birnbaumholz, die Geißelsäule aus vergoldetem Messing, der Grund roter (jetzt ins Braune und Orangefarbige geschossener) Samt, das Ganze hinter Glas in einem Kasten aus schwarzem Holz. Ein Werk also ganz nach dem damaligen Geschmack am Seltsamen. Aber zugleich ein Werk, das unmittelbar packt. Mit wildem Pathos und mit grotesken Übertreibungen, wie ein volkstümlicher Prediger seiner Zeit, redet hier Petel: Christus nackt, sich krümmend, aufbrüllend, mit schmerzverzerrtem Gesicht, verdrehten Augen, die Linke rückwärts an die Säule gebunden, die Rechte schamvoll das Tuch über die Blöße raffend; die Folterknechte rasend, wie vom Satan besessen, auf den Gefesselten losschlagend.
Daß die beiden letzteren Gestalten (Abb. 20 u. 21), die in ihren Bewegungsmotiven übrigens wieder an Figuren des Stephanus-Reliefs von Ferdinando Tacca anklingen, auf den gleichen Meister zurückgehen wie der Kölner Scherge, braucht wohl kaum „bewiesen" zu werden. Das Gewand des linken Henkers mit den glatten, angeklatschten Stoffflächen und den langen, zügigen Falten gibt aber auch schon einen Hinweis auf den Bocciaspieler. Das Gesicht Christi (Abb. 18) läßt noch den Laokoon-Typ der Reichen Kapelle erkennen, die derbere und kontrastreichere Bildung des nackten Körpers sowie das scharfgrätige und naturalistische Lendentuch sind charakteristisch für den „Übergangsstil" der Zeit um 1631/32. Während jedoch in den damals entstandenen lebensgroßen Figuren die spezifisch deutschen Züge Petels nur gelegentlich in Erscheinung treten und dann als Widerspruch zu den vlämischen Elementen empfunden werden, sind sie in diesem Werk kleineren Formates von entscheidender Bedeutung für die Stärke der Wirkung. Nur eine nordische Phantasie konnte solch groteske teuflische Fratzen, wie die Henkerphysiognomien, gebären.
Über dem Streben nach bildmäßigem Zusammenschluß der Figuren und nach dramatischer Bewegtheit hielt sich Petel nicht mehr an die Grenze zwischen Relief- und Freifigur. Wenn Sandrart schreibt, der Meister sei „in seinem Bildhauen manchmal etwas zu liberal und frey gewesen" und habe „den Unwissenden zu lieb etwas mit unterlauffen lassen", scheint er Gestalten in der Art der beiden Folterknechte im Auge gehabt zu haben. Aber wer wollte angesichts einer solchen Intensität des Ausdrucks orthodox-akademische Grundsätze als Maßstab nehmen?

[65]) Das Werk ist erwähnt in den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern (I. Stadt München. p. 1039). Höhe der Christusfigur 56 cm, der Schergen 51,5 cm.

Digitized by Google

Abb. 18. Georg Petel, Christus an der Geißelsäule (Teilansicht). München, Michaelskirche (Sakristei)

Petel tritt uns mit der „Geißelung" als der volkstümliche deutsche und ganz von der Gesinnung des gegenreformatorischen Katholizismus durchdrungene Gestalter entgegen. Auf Grund dieses barock-pathetischen, herben und derben Werkes hätte ich denn auch nie gewagt, den als Arbeit Lucas Faidherbes geltenden Elfenbeinhumpen im Kunsthistorischen Museum zu Wien[66]) für ihn in Anspruch zu nehmen. Wenn ich ihm das berühmte Stück zuschreibe, stütze ich mich vor allem auf den Crucifixus der Reichen Kapelle, der den gleichen, durch Antike und Naturstudium bestimmten Stil zeigt.

Zunächst: Der Wiener Humpen kommt nie und nimmer als Werk Faidherbes in in Betracht[67]). Die beiden gesicherten

[66]) Beschrieben bei Schlosser a. a. O., p. 28. Dort auch Abbildungen, die für die Beurteilung des Details allerdings nicht ausreichen. — Der Direktion des Kunsthistor. Museums in Wien bin ich für das Entgegenkommen, das sie mir bei meinen Studien erwies, sehr zu Dank verpflichtet.

[67]) Auf Grund des Humpens mit dem Bacchanal im Besitze des Großherzogs von Baden (jetzt in Baden-Baden), den Marc Rosenberg (vgl. „Der Goldschmiede Merkzeichen". III. Aufl. Bd. I. p. 102, Nr. 540a) dem Faidherbe zugewiesen hatte, hielt schon v. Schlosser die Autorschaft dieses Meisters für möglich. Chr. Scherer (Elfenbeinplastik, p. 42) sprach sich dann, unter der Voraussetzung, daß Rosenbergs Annahme richtig sei, noch bestimmter für den Vlamen aus. Doch der Humpen in Baden-Baden, dessen Fassung allerdings von demselben Augsburger Goldschmied A. W. gefertigt ist wie die des Humpens in Wien, steht in Wahrheit den gesicherten Elfenbeinwerken Faidherbes ebenso fern, wie dem Wiener Stück. Die weichlichen, unpräzisen Formen, das kontrastlose, gleichmäßig flimmernde Relief, die unangenehme Art, wie die Typen auf das Gefällige abgestellt sind, sprechen mit Bestimmtheit für einen anderen Meister; die Arbeit kann auch nicht vor den fünfziger Jahren entstanden sein. — Gustav Glück (Jahrb. der kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. Bd. 25. Wien. 1905) suchte die Zuschreibung des Wiener Stückes an Faidherbe durch den an sich sehr dankenswerten Nachweis zu stützen,

Digitized by Google

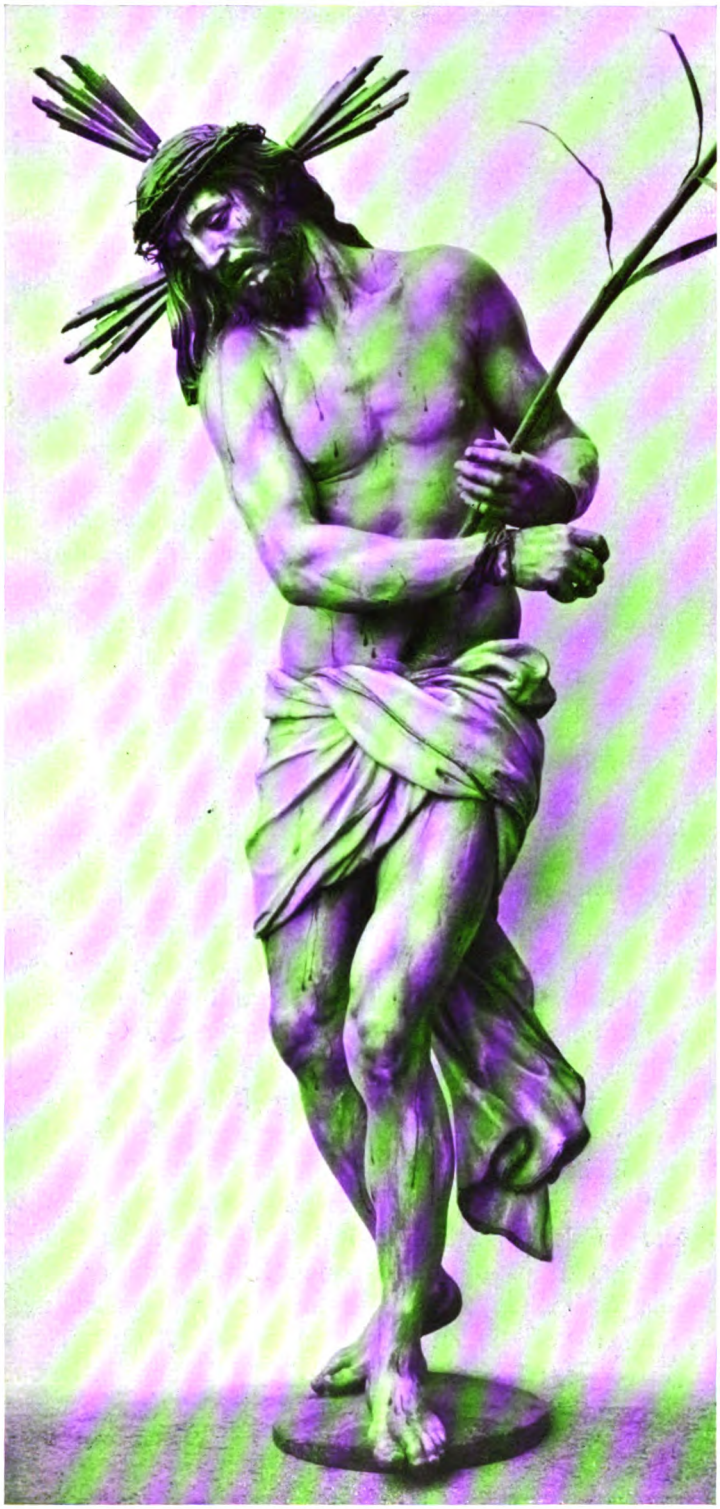


Abb. 19. Georg Petel, Ecce homo. Augsburg, Dom

Digitized by Google

Abb. 20. Georg Petel, Kopf des linken Schergen aus der „Geißelung Christi". München, Michaelskirche (Sakristei)

Arbeiten des vlämischen Meisters, das von Scherer[68]) nachgewiesene Relief mit dem Kindertanz im Prado, das die Signatur LF trägt, und das Salzfaß im Historischen Museum zu Stockholm[69]), in dem man das im Verzeichnis von Rubens' Nachlaß erwähnte festgestellt hat, unterscheiden sich im Stil sehr wesentlich von dem Wiener Stück. Faidherbe steht auf einer etwas jüngeren Stilstufe als der Meister des Humpens. Er gestaltet eleganter und virtuoser, er hat ein freieres Volumengefühl, er lockert die Formen stärker auf. Die nackten Frauen des Humpens sind von erdgebundener Schwere, breit und gedrungen, von drallen, naturhaft derben Formen, die Meeresgöttinnen des Salzfasses von einer an Rokokogestalten gemahnenden Zierlichkeit, von einer Zartheit und Glätte der Epidermis, die geradezu als mondän bezeichnet werden können. Die Faunskinder plumpe, feiste Rangen mit gedunsenen Gesichtern, die Putten des Salzfasses und Kinderreigens zarte, graziöse, liebenswürdig kindliche Geschöpfe. Alle Formen sind bei Faidherbe schärfer und präziser. Man vergleiche den erstaunlich naturalistischen Körper des Silens mit dem plastisch prägnanten und zugleich manierierten Körper des Tritons. Und man vergleiche auch die Behandlung der Stoffe: Der Meister des Humpens gibt schwere, weiche Tücher mit glatten, am Körper anliegenden Flächen und mit aufgeblähten Falten, Faidherbe ein kleinteiliges, knisterndes Gefält, das an Seidengewänder von Malern wie Mieris erinnert.

Freilich, die ganze Darstellung ist so sehr von Rubens'schem Geist erfüllt, daß es begreiflich erscheint, wenn man den Meister unter den vlämischen Elfenbeinschnitzern suchte. Glück hat eine Reihe von Rubensbildern genannt, von denen offenbar Motive übernommen sind. Hervorgehoben sei hier vor allem das Bacchanal mit dem trunkenen Silen im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, wo „die Gruppe der Mänade mit dem pissenden Kinde und des sie bedrohenden Satyrs mit seinem Weibchen im Gegensinn unserer Darstellung" vorkommt. Ferner: dem Trauben naschenden Bacchusknaben auf dem Deckel liegt, wie ebenfalls Glück festgestellt hat, ein in der Wiener Albertina bewahrter Entwurf

daß dem Bacchusknaben auf dem Deckel ein Entwurf von Rubens, dem väterlichen Freunde Faidherbes, zugrunde liegt; ferner glaubte er enge stilistische Zusammenhänge mit den Werken im Prado und in Stockholm zu erkennen.

[68]) Scherer a. a. O., p. 39.

[69]) Literatur bei Glück a. a. O., p. 75, A. 5 u. 6.

Digitized by Google

von Rubens[70]) zugrunde. Man darf jedoch über den Rubens-Motiven nicht die deutschen Formelemente übersehen: das Gedrungene, Massive, Kompakt-Füllige der Gestalten, das Zähe, Gehemmte ihrer Bewegungen. Und so fein dem spezifischen Charakter des Elfenbeins Rechnung getragen ist, so sinnlich das Nackte durchgefühlt ist und so glatt die Konturen der Frauengestalten gleiten, es fehlt doch auch nicht an knorrigen Formen. Man besehe vor allem die Knie des Silens sowie die Beine des Bacchusknaben auf dem Deckel.

Abb. 21. Georg Petel, Rechter Scherge aus der „Geißelung Christi". München, Michaelskirche (Sakristei)

Ich erkenne in jeder Einzelheit die Hand Petels. Die Modellierung der Grübchen an den Knien des Silens, die Durchbildung des Bartes mit der charakteristischen Doppellocke, die Abgrenzung der Hautwulste durch harte Furchen, die zurückhaltende Andeutung der Adern an den Füßen und Armen, das wellige, strähnige Haar der Frauen, das im Gegensatz zu Faidherbe nicht frei herausgearbeitet ist, sondern eine einheitliche Masse bildet, alles das ist charakteristisch. Für die Behandlung der Tücher bilden das Lendentuch Christi — vor allem die Rückseite — sowie das Gewand des Bocciaspielers, das man besonders mit dem Gewand der Frau, die über den Eber schreitet, vergleichen mag, frappante Analogien. Auch die merkwürdig verkrümmten Beine des Silens und die scharf eingeritzten Hautwulste an der Hüfte des bocksfüßigen Faunsweibchens erinnern an das Berliner Figürchen. Und man beachte ferner beim Bacchusknaben die Abweichung von Rubens' Entwurf. Wie das zurückgesetzte Spielbein vom Standbein überschnitten wird, das ist ein typisches Petel-Motiv; genau so begegnet es beim Christkind der Augsburger Barfüßerkirche und beim Schmerzensmann des Augsburger Domes.

Die Mänade, die den pissenden Knaben führt, fällt durch den strengen, klassischen Gesichtstyp auf. Wie bei der Regensburger Magdalena ist auch hier der Anklang an den Niobe-Typ[71]) nicht zu verkennen.

Wenn Rubens den deutschen Bildhauer so hoch eingeschätzt hat, daß er sich von ihm beim Erwerb von Elfenbeinwerken beraten ließ, kann es auch nicht befremden, wenn er ihm gelegentlich einen Entwurf zur Ausführung gegeben hat.

[70]) Vlämische Meister, Mappe VII B, Nr. 423. — Ein guter Farbenlichtdruck nach dieser Zeichnung ist dem Aufsatz Glücks beigegeben.

[71]) Zu vergleichen die Niobe in Oxford (Abb. 32 im Münchner Jahrb. d. b. Kunst. Bd. IX. p. 193).

Digitized by Google

Petel hat während seines zweiten Aufenthalts in den Niederlanden in der Tat ein Elfenbein-„kändelein mit Bacchanalien, als dem Sileno, denen Faunis und Satyris auswendig gezieret" geschaffen und mit der Möglichkeit, daß auch der Wiener Humpen damals entstanden sei, dürfte gerechnet werden. Jedenfalls könnte man ihn gleich dem Münchner Kruzifix nicht später ansetzen als unmittelbar nach der Rückkehr des Meisters in die Heimat. Die vergoldete Fassung ist von dem Augsburger Goldschmied A. W. (Andreas Wickert?) hergestellt worden[72]).

Petel, der Meister des Münchner Crucifixus zugleich der Schöpfer des Wiener Humpens — diese Vorstellung von seiner künstlerischen Tätigkeit steht für mich mit dem von Sandrart überlieferten Bilde seiner Persönlichkeit in vollem Einklang.

* * *

Von Petels Werken ist eine beträchtliche Reihe verschollen[73]). Aber seine Stellung in der deutschen Plastik des 17. Jahrhunderts kann schon an den hier be-

[72]) Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. III. Aufl. 1924. Bd. I. p. 102, Nr. 540b.

[73]) Verschollen sind

1. folgende von Sandrart erwähnte Werke: die überlebensgroßen Figuren der Heiligen Sebastian, Rochus, Ignatius und Xaverius in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Augsburg, die lebensgroßen Figuren der Heiligen Sebastian, Florian und Christoph von einem Altar der Augsburger Barfüßerkirche (von Oldenbourg irrtümlich mit dem Christoph der Moritzkirche und den beiden Figuren H. L. Gemelichs identifiziert), ein „sehr holdseliges Marien-Bild mit dem Christkindlein, so in Augsburg bei den Herrn Patribus Dominicanis zu ersehen",
2. eine erst 1639 vom Münchner Hof erworbene Christusfigur (vgl. Hofzahlamtsrechnungen im Münchner Kreisarchiv, 1639, f. 248v: „Verdunckt, Camerdiener, per ainen stehenten hültzenen Christo von des Betls arbaith fl. 24.") — Gütige Mitteilung von Otto Hartig [München],
3. das von Paul v. Stetten (Beschreibung der Reichsstadt Augsburg. 1788. p. 176) erwähnte „Mutter Gottes Bild" in der Augsburger Moritzkirche,
4. zwei Arbeiten, die sich im Besitz P. v. Stettens befanden: „eine sehr schön in Buxbaumholz geschnitzte Abnehmung vom Kreuze und des Künstlers Bildnis auf gleiche Art gemacht" (Stetten, Kunst- usw.-Geschichte. II. Teil. Augsburg, 1788. p. 280),
5. zwei Kruzifixe (Holz, farbig gefaßt), die in Genua Francesco Zoagli in Auftrag gegeben hat (vgl. Soprani a. a. O.),
6. ein Kruzifix, lebensgroß, in der ehemaligen Palffy-Kapelle der Augustinerkirche zu Wien (vgl. Moderns Hinweise auf die ältere Literatur. — Küchelbecker a. a. O. II. p. 579. — Nach C. Wolfsgruber [Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien. Augsburg 1888. p. 12] wurde dieses Kruzifix bei der Umgestaltung der Kirche unter Joseph II. 1782 der Stifterfamilie, dem Fürsten Palffy, zurückgegeben. — Der Bildhauergeselle Franz Ferdinand Ertinger erwähnte das Stück in seiner Reisebeschreibung [Ausgabe von E. Tietze-Conrat. Quellenschriften für Kunstgeschichte. 1907]. — Mit dem heute an der Nordwand der Kirche hängenden Kruzifix hat Petel nichts zu tun),
7. ein Kruzifix, das sich in der — jetzt aufgehobenen — Kirche des Stiftes St. Dorothea zu Wien befand (vgl. P. Fuhrmann a. a. O. II. p. 137. — Jlg [Monatsbl. d. Altertumsvereins zu Wien. IV. 1895. Nr. 12] vermutete, dieses Werk sei nach Kloster-Neuburg gelangt. Meine Nachforschungen in diesem Stift, bei denen ich in freundlicher Weise von W. Pauker unterstützt wurde, blieben aber ohne Erfolg),
8. „ein vier Spannen" hohes Kruzifix im Augsburger Heilig Geist-Spital, von dem Sandrart einen Silberabguß besaß (Sandrart erwähnt dieses Stück im unmittelbaren Zusammenhang mit dem folgenden; das Material scheint demnach Elfenbein gewesen zu sein),

Digitized by Google

sprochenen Arbeiten ermessen werden. Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus weisen seine Schöpfungen über die Werke Christoph Angermairs und Leonhard Kerns hinaus. Angermairs Stil um 1630 unterscheidet sich von seinem früheren nur durch eine vergleichsweise klassizistische Note; seine Herkunft aus dem Münchner Manieristenkreis verleugnet der Meister auch in seiner Spätzeit nicht. Und ebenso bleibt Kern, so naturalistisch er gelegentlich gestaltet und so unverkennbar auch er sich an die vlämische Kunst anlehnt, im Grunde Manierist; seine Gestalten stehen noch in deutlichem Zusammenhang mit der Schule Giovanni da Bolognas und wenn sie einen barockmäßigen Eindruck machen, so handelt es sich um eine äußerliche Übertreibung manieristischer Elemente ins Bombastische. Petel hat den Manierismus vollständig überwunden. Er ist durch ein Studium der Natur, das wesentlich tiefer vorstieß als das seines fränkischen Zeitgenossen, durch das Zurückgreifen auf die Antike und durch den Anschluß an die gleichzeitige italienische und vlämische Kunst gegen 1630 zu einem Stil gelangt, mit dem er sich internationale Geltung verschaffen konnte, er hat dann auf dieser Basis auch einen barocken Stil ausgebildet.

Der Salvator und der Gekreuzigte der Augsburger Moritzkirche stehen jedoch im damaligen Süddeutschland ganz einsam. Die Zukunft gehörte jenem volkstümlichen, aus der Verbindung von Manierismus und lokalen spätgotischen Traditionen erwachsenen Barock, der von dem Überlinger Meister Jörg Zürn eingeleitet, in Oberösterreich von den Brüdern Martin und Michael Zürn sowie von den Angehörigen der Familie Schwanthaler weiter entwickelt wurde und der schließlich durch Johann Meinrad Guggenbichler seine letzte Steigerung erfahren hat. Wenn es auch nicht an Werken fehlt, die einen unmittelbaren Schulzusammenhang mit Petel erkennen lassen — außer den Figuren Hans Leonhard Gemelichs und einigen kleinplastischen Arbeiten wären die 1638 an der Münchner Mariensäule aufgestellten Putten zu nennen — einen nachhaltigen Einfluß auf die einheimische Bildnerei hat er nicht ausgeübt[74]). Das lag an der kurzen

9. ein Kruzifix aus Elfenbein, einst im Besitz des Herzogs von Pfalz-Neuburg, der es nach Sandrart vom Grafen Fugger erhalten hatte,

10. ein Kruzifix, 3 Schuh hoch, aus einem Stück Elfenbein, einst in der Kurfürstlich-Pfälzischen Kunstkammer zu Düsseldorf (vgl. Blainville, Reisebeschreibung. Deutsche Ausgabe von 1764. I. 1. p. 75. — v. Stetten, Kunst- usw.-Gesch. p. 453. — Zuletzt in Füßlis Allgem. Künstlerlexikon von 1810 erwähnt); vielleicht identisch mit dem vorhergehenden, das ich entgegen Berliner nicht in einem Kruzifix des Bayer. Nationalmuseums (Berliner a. a. O., Nr. 136) erkennen kann.

11. die in den Niederlanden entstandenen Elfenbeinarbeiten, sofern nicht das „Kändelein mit Bacchanalien" mit dem Wiener Humpen identisch ist.

Vielleicht war auch die im Verzeichnis des Ant. Paul Heinlein'schen Kunstcabinetts (Germ. Mus. Nürnberg) erwähnte Elfenbeinfigur „Christus an der Geißelsäule", die 1832 in Nürnberg um 23 fl. an „v. Gemming" versteigert wurde, eine echte Arbeit. (Für den Hinweis auf dieses Stück bin ich Rudolf Berliner, für den Auszug aus dem Katalog Walter Fries zu Dank verpflichtet.)

[74]) Von Petels Schülern ist nur einer mit Namen bekannt, Joachim Krum, der 1631 als Lehrjunge vorgestellt wurde. Nach dem Tode Petels trat er in die Werkstatt Ferdinand Murmanns ein. (Diese Nachrichten finden sich in einem vermutlich von Paul von Stetten herrührenden Manuskript der Augsburger Stadtbibliothek [2° Cod. Halder 31 f. 2b u. 4] und zwar unter Exzerpten aus einem jetzt verschollenen Zunftbuch der Augsburger Maler und Bildhauer, das 1610 angelegt und 1635

Digitized by Google

Dauer seiner Tätigkeit und an den unheilvollen Auswirkungen des großen Krieges, durch die in Bayern und Schwaben während der dreißiger und vierziger Jahre die künstlerische Tätigkeit unterbunden worden ist.
So bedeutet Petels Schaffen in der Geschichte der deutschen Plastik nur eine Episode. Die künstlerischen Werte, die er geprägt hat, sind freilich immer gültig. Sandrart sagt nicht zuviel, wenn er ihn eine „gewesene schöne Zier unseres Teutschlands" nennt.

---

beschlossen wurde.) 1636 kam er, wohl durch die Vermittlung des Grafen Vratislaus von Fürstenberg, der für ihn schon in Augsburg das Lehrgeld bezahlt hatte, nach München, wo ihn Maximilian I. bei Alexander Abondio weiter lernen ließ. Bei diesem Meister bekam er auch einen Kosttisch. 1638 wurde er mit 80 fl. jährlicher Besoldung bei Hof angestellt; 1650—1655 empfing er jährlich 100 fl.; 1669 ist in den Hofzahlamtsrechnungen von seinem Nachlaß die Rede. (Für diese Mitteilungen aus den Münchner H. Z. A. R. habe ich Otto Hartig zu danken.) Werke von seiner Hand können vorerst noch nicht nachgewiesen werden. Nach dem Vorgang Naglers wurde er bisher infolge eines Lesefehlers wiederholt fälschlich als Joachim Krumper und Sohn des bekannten Münchner Bildhauers erwähnt. — Zwei zwischen 1630 und 1640 entstandene Wachsbossierungen, die kürzlich vom Bayer. Nationalmuseum erworben wurden, ein Ecce homo und eine Schmerzensmutter, deren Gewandmotiv an die „Susanna" von Duquesnoy anklingt, rühren wohl von einem Schüler Petels her. Ein anderer Nachfolger ist der Meister, der die im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindliche kleine Holzgruppe „St. Michael im Kampf mit den Dämonen" (Vöge a. a. O. Nr. 380) geschaffen hat.

Digitized by Google

BERICHT

SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN IM JAHRE 1925

8. Januar

Herr A. L. Mayer sprach über spanische Miniaturen des Mittelalters der frühen Beatus-Handschriften und Bibeln, vor allem aber über die Miniaturen des Liber-Testamentorum der Kathedrale von Oviedo, zwischen 1126—1929 entstanden. Zum Schlusse wurde die Miniaturmalerei im Zeitalter der Spätgotik beleuchtet an Hand von Arbeiten, die für die katholischen Könige ausgeführt worden sind (vgl. die Artikel des Vortragenden in Kunst und Künstler 23, 264 ff. und Monatshefte für Bücherfreunde I [1925] 212 ff.).

Sodann sprach Herr A. Stange über „Die Gotik in der deutschen Baukunst um 1600"; er führte etwa folgendes aus. Gotische Formen tauchen in der neueren Baukunst der transalpinen Länder immer wieder auf, gewissermaßen als eine inoffizielle und in gewissem Sinne reaktionäre Strömung neben der großen, international bestimmten Kunst. Doch nie treten gotische Formen und im alten Stile errichtete Bauwerke so zahlreich und das Bild bestimmend auf wie in Deutschland um und nach 1600. Ihr Auftreten im deutschen Kunstgewerbe der deutschen Spätrenaissance hat Falke im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1919 klargestellt und betont, daß es sich hier um eine Wiederaufnahme, um eine Neugotik handelt. Dasselbe dürfte für jene Beispiele in der Baukunst gelten, wo gotische Formen als Dekoration an hervorragenden Stellen stehen und den Gesamteindruck primär bestimmen. Beispiele: Toplerhaus in Nürnberg 1590, Gewandhaus in Braunschweig 1591, Pellerhaus in Nürnberg 1605, Rathaus in Molsheim 1607, Rathaustreppe in Nördlingen 1618. Sicherlich kann man hier nicht mit Hinweis auf Rückständigkeit der entwerfenden Meister oder Ausführung durch subalterne Kräfte argumentieren. Denn die gotischen Formen finden sich nicht nur an nebensächlichen Stellen der Bauwerke — etwa an den Profilen der Fenstergewände, die fast durchwegs während des gesamten 16. Jahrhunderts und bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges durch Kehlen und Fazetten, die in den Mauerkörper einschneiden, gebildet werden — sondern waren zweifelsohne vom entwerfenden Künstler gewünscht. Und dieser war bei keinem der genannten Bauwerke durch provinzielle Rückständigkeit gehemmt, sondern kannte die großen Bewegungen seiner Tage. Auch die mittlere Zeit des 16. Jahrhunderts war nicht völlig frei von gotischen Reminiszenzen, aber waren diese damals nur wider Willen des entwerfenden Künstlers und an nebensächlichen Stellen vorhanden, so treten sie jetzt ganz frei in großer Zahl und an wesentlichen Stellen der Bauwerke auf. Verbreiteter findet sich die Gotik in der sakralen Baukunst. Drei Zentren lassen sich da markieren: einmal die Jesuitenkirchen, die im Rheinland und in Westfalen damals errichtet wurden, dann in Niedersachsen die protestantischen Kirchen in Wolfenbüttel und Bückeburg, endlich im Hochstift Würzburg, die unter der Regierung des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn errichteten Kirchenbauten, die man gewöhnlich unter dem Namen Juliusstil zusammenfaßt. Auch diese in allen wesentlichen Teilen gotischen Bauwerke können weder mit Rückständigkeit, noch Sparsamkeit erklärt werden. Dem widersprechen schon die Namen der beschäftigten Künstler. Aber auch mit der Begründung, daß man im 16. Jahrhundert die Gotik als den spezifisch kirchlichen Stil gegenüber der Renaissance empfunden habe, muß man vorsichtig sein. Sie mag für einzelne Baugruppen stichhaltig gewesen sein,

Digitized by Google

für das Gesamtphänomen kaum. Denn einmal gibt es innerhalb der kirchlichen Baukunst selbst genügende und bedeutende Ausnahmen: Schloßkapelle der Augustusburg, St. Michael in München, Mömpelgard, zum anderen entkräftet diesen Einwand der Hinweis auf die profanen Denkmäler, die gotische Formen aufweisen.

Pfister behauptet nun in seiner Arbeit über das Würzburger Wohnhaus im 16. Jahrhundert und den sogenannten Juliusstil, daß sich der Profanbau wohl in allen wesentlichen Teilen von der Gotik freigemacht habe, die Kirchen dagegen gerade in ihren konstruktiven Teilen gotisch geblieben seien. Das ist doch nur sehr bedingt richtig. Denn gerade beim Pellerhaus, dem Paderborner Rathaus oder auch noch dem Leibnizhaus in Hannover (1652), endlich bei den Fachwerkhäusern dieser Jahrzehnte sind doch der Aufbau mit den hohen Giebeln und Zwerchhäusern und die Art, wie noch immer die Last auf wenige Punkte verteilt wird, gotisch. Die Ausdeutung und Dekoration der Fassaden mag überall unter dem Einfluß der italienischen Kunst stehen, darunter aber hat sich die alte gotische Konstruktion und räumliche Disposition fast unverändert erhalten. Selbst dann, wenn man für die mittleren Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts ein Verschwinden der Giebelaufbauten und Zwerchhäuser feststellen könnte, wogegen um 1600 diese Vertikalmotive wieder inhärente Bestandteile der Bauwerke sind, so handelt es sich hier doch vor allem um ein Fortleben alter gotischer Gewohnheiten, wobei eine gleichzeitige Reaktion gegenüber dem Rationalismus der italienisierenden Bauten der mittleren Jahrzehnte nicht geleugnet zu werden braucht. Und diese Feststellung gewinnt an Gewicht, wenn man auch bei Bauwerken wie St. Michael in München oder der Würzburger Universitätskirche und der Neuburger Hofkirche die gotische Konstruktion erkannt hat. Alle diese Kirchen sind nicht als Basiliken disponiert, wie man es erwarten sollte, da alle dekorativen Elemente von Italien übernommen sind. Die Art, wie in St. Michael die das Gewölbe tragenden Strebepfeiler in das Innere gezogen sind, so daß sich bis zum Gewölbe aufsteigende Nischen ergeben, die außen sich nicht wie in Italien als selbständige Bauteile absetzen, und wie in sie Emporen eingespannt sind, dieses Motiv ist zuerst von der Spätgotik — Amberg, Annaberg, Schneeberg — ausgebildet worden. In St. Michael wird es zum beherrschenden und von da an für fast alle süddeutschen Kirchenbauten der folgenden zwei Jahrhunderte verbindlich. Die Würzburger Universitätskirche muß von den spätmittelalterlichen Schloßkapellen abgeleitet werden. Als unmittelbare Vorgängerin erscheint die der Augustusburg. Der Entscheid auf die Frage, ob es sich bei der Gotik um 1600 um Nachleben oder Wiederaufnahme handelt, liegt nicht in einem Entweder-Oder, wie er bisher immer ausfiel, sondern in einem Sowohl-Als auch. In allen konstruktiven Dingen lebt die mittelalterliche Tradition weiter, in den dekorativen Dingen aber handelt es sich um Wiederaufnahme einer halb vergessenen Sprache. Und der Grund mag in beiden Fällen der gleiche gewesen sein. Wenn der Baumeister von St. Michael den Kirchenraum noch nach mittelalterlichen Proportionsgesetzen komponierte, so geschah es nicht aus Rückständigkeit, als wohl darum, daß die Möglichkeiten, die sie für das räumliche Leben boten, ihm willkommen waren. Es war die Abneigung gegen die Klarheit und Rationalität italienischer Gestaltungen. Statt dessen suchten der Meister der Michaelskirche oder Christoph Wamser oder die Meister des Pellerhauses und des Braunschweiger Gewandhauses noch immer den Reiz des Bewegten und Unausgeglichenen. Diesem Streben mußten die Formen und Gestaltungsideen der Spätgotik in hohem Grade begehrenswert erscheinen, so lange ihm die Lösungen des italienischen Barock noch unbekannt waren. Auf die Dauer freilich konnten jene nicht befriedigen. Einmal hatte die Gesetzlichkeit und Regularität der italienischen Kunst schon zu stark gewirkt, zum anderen fehlt den gotischen Formen jene Eigentümlichkeit, die jetzt gesucht wird; der Ausdruck ausgreifender Kraft und des Kampfes. Wo Dietterlin moderne und gotische Formen auf einem Blatte vereint, steht die Linienhaftigkeit der älteren mit der räumlichen Extensität der neueren in einem offenen Widerspruch. Darum war alles, was von der Gotik unmittelbar und ohne Hinzutun entliehen war, im Verlaufe des 17. Jahrhunderts zum Absterben bestimmt. Seien es Raumgebilde wie die rheinischen oder niedersächsischen Hallenkirchen, die das alte mittelalterliche Schema ohne Änderung übernahmen, seien es einzelne dekorative Motive, alle diese unschöpferischen Entlehnungen sind nur ein Ausweg, ein Provisorium, aber keine endgültige Lösung. Eine Lö-

Digitized by Google

sung bietet allein St. Michael. Indem es das von der Gotik übernommene Schema umbildet und für die neue in italienischer Schule geklärte Raumgestaltung dienstbar macht, prägt es den neuen Typ der Wandpfeilerkirche, der nach ihm in Dillingen und fast allen süddeutschen Kirchen bis ans Ende des 18. Jahrhunderts das Erbe der Spätgotik weiterleben läßt.

5. Februar

Herr Karlinger berichtete über Fragen der mittelalterlichen Ikonographie. Unter Hinweis auf die in seiner „Romanischen Steinplastik in Altbayern" (Augsburg 1924, S. 135, Anm. 45) gegebenen Ausführungen versuchte er seine Ansicht, daß in den Darstellungen der Leibungszwickelfigürchen am Schottenportal in Regensburg und in Isen nicht tropologisch zu deutende Gestalten, sondern Spielleute und Gaukler zu erkennen seien, weiter auszuführen. Von den Figürchen des Schottenportals ist ein Paar deutlich erkennbar: der Geiger und die Tänzerin; das gleiche Paar kehrt in Moosburg u. u. a. in Mailand, S. Ambrogio, wieder; die typische Körperstellung der Tänzerin mit den die Fußknöchel umfassenden Händen ist in Miniaturen des XII. Jahrhunderts (Salometanz) nachweisbar; ein Parallele erkennt der Referent u. a. in den nackten Figuren am linken Kämpfer des Hauptportals am Dom zu Piacenza. Der Grundgedanke dieser Darstellungen sei das Bestreben, Dinge aus dem gemeinen Volksleben zu verbildlichen — ein Vorläufer der gotischen Drolerie. Eine verwandte Strömung glaubt K. in den Reliefs im Langhaus der Kathedrale zu Bayeux zu erkennen, wo gewissermaßen Kuriosa der Zeit: ein Elefant, ein Affenbändiger u. a. dargestellt würden, die eine nur tropologische Deutung ganz unwahrscheinlich erscheinen lassen und die eben zunächst als ein Dokument des im XII. Jahrhundert ganz allgemein werdenden Zeitinteresses für fahrendes Volk und Vagantenleben zu erklären sind. Darin, daß man solchen Bildern nie einen besonders markanten Platz — wie etwa das Tympanon — bei der Anordnung des plastischen Schmuckes einräumt, sondern sie gleichsam als dekorative Begleiterscheinung unterbringt — wie später die Drolerie — sieht K. die Möglichkeit seines Deutungsversuches. Das Interesse der Zeit für das gewissermaßen Aktuelle dokumentiert sich parallel in verschiedenen Ausformungen, hieher wären die zeitgeschichtlichen Programmdarstellungen (Investiturbilder in Prüfening und Augsburg), die Bilder aus der Tierfabel (Wolf und Kranich, Fuchsschule u. a.), endlich die Bilder der Epenstoffe (Artussage, Dietrich von Bern) zu zählen. Der Protest Bernhards von Clairvaux (epistola ad Gulielmum abbatem) gegen die Freude an profanen Stoffen im Bilderkreis des Kirchenschmuckes deutet doch wohl gleichfalls darauf hin, daß das XII. Jahrhundert in den Bildern seiner Schmuckplastik nicht nur das Tropologische der Einordnung auf die Heilsgeschichte im Sinne des früheren Mittelalters gelten ließ. Sowohl das erwachende — gotische — Interesse für eine sich öffnende Welt der Dinge als auch die moralisierende Tendenz der Zur-Schau-Stellung des Abwegigen müssen für die ikonographische Gesamtfrage und ihre Sinneswandlung — die sich gerade im XII. Jahrhundert vollzieht — in Betracht gezogen werden.

Herr Otto Hartig legte einen Sammelband aus der Wolfenbüttler Bibliothek (23. Aug. fol.) vor, enthaltend die Relationen des Augsburgers Philipp Hainhofer über seine Reisen nach Eichstätt (1611) und München (1611 u. 12), nach Nürnberg (1612) und nach Neuburg (1613). Der Text wurde (mit Ausnahme der Reise nach Neuburg) bereits 1881 durch Häutle (Zeitschr. des Histor. Vereins von Schwaben und Neuburg) nach anderen Handschriften veröffentlicht, während das wichtige Bildermaterial trotz der Beschreibung in dem Heinemannschen Katalog (II, 2 Nr. 2256) der Münchener Lokalforschung und auch den Bearbeitern der Hainhoferschen Schriften unbekannt blieb. Es handelt sich um die im Auftrage des Herzogs Maximilian für Hainhofer von Mathias Kager hergestellten Abbildungen von Örtlichkeiten der Residenz. H. berichtet unterm 13. Juli 1611 an Philipp II. von Pommern-Stettin (vgl. Doering, Ph. Hainhofers Beziehungen etc. = Quellenschriften für die Kunstgeschichte N. F. 6, 1894, S. 166), daß er nunmehr erhalten habe 1. den Abriß der perspektivischen Decke eines Saals in der Neuen Vest, die der Werlin gemacht. 2. den Abriß vom schönen Fischweiher. 3. den Abriß vom Muschelgärtlein oder Grotten. 4. den Abriß vom Antiquario. Diese z. T. getuschten, z. T. kolorierten Zeichnungen sind in dem genannten Bande tatsächlich enthalten und zwar vom Antiquarium 1. ein Grundplan, 2. die Innenansicht der Portalseite und 3. der Kaminseite,

Digitized by Google

4. die Ansicht einer Fensternische mit der heute noch beibehaltenen Aufstellung der Figuren. Ferner der Plafond des sogen. schwarzen Saales und eine Seite des Grottenhofes. Wichtig ist vor allem die Darstellung des verschwundenen Gartens an der Südseite der damaligen Residenz und des Antiquariums mit der Bavaria des Hofgartens zu ebener Erde nebst einer verschollenen Gruppe in Bronze als Gegenstück, ferner den heute vor der Westfront befindlichen Löwen als Wasserspeier, genau der Beschreibung bei Hainhofer (Häutle S. 75) entsprechend. Von den übrigen Blättern sind beachtenswert: die farbige Ansicht von Eichstätt, ferner farbige Kopien von verschollenen kostümlich interessanten Porträten einer damals in Schloß Dachau befindlichen Galerie: Albrecht V., Anna, Wilhelm V., Maria, Maria Maximiliana, Ernst (sämtlich 1567) und vermutlich aus der Kunstkammer: Philipp von Spanien, Maria und Johanna (Kinder Karls V.), Carl, Sohn Philipps II., Carl IX., Sohn Heinrichs von Frankreich.

5. März

Herr Hauttmann legte neuere Literatur zur Geschichte der romanischen Plastik in Deutschland vor und gab mit kritischen Anmerkungen eine Übersicht über die Forschungsresultate. Besprochen wurde: Beenken, „Romanische Skulptur in Deutschland, 11. u. 12. Jh." und „Bildwerke des Bamberger Doms", Panofsky, „Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jh.", Goldschmidt, „Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg", Karlinger „Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg", Pinder, „Der Naumburger Dom". Ferner sprach Herr A. L. Mayer über die Bildnisse, die Tizian von Philipp II. gefertigt hat, und erörterte besonders das Verhältnis zwischen den ganzfigurigen Bildnissen Philipps als Kronprinzen und den sehr skizzenhaften Porträts aus der Sammlung Habich und der Sammlung Emery in Cincinnati (vgl. die Tizian-Studien des Vortragenden im Münchner Jahrbuch der bild. Kunst. N. F. II 1925, S. 267 ff.)

18. Juni

Herr Spiegelberg hielt einen Vortrag mit Lichtbildern über die „Jagddarstellungen auf dem Deckel der Truhe des Tut-anch-amôn", die nicht wie manche Stücke des Grabfundes der Kunst des Königs Amenophis IV. angehören, sondern wieder zu dem Stil und Geist der 18. Dynastie kurz vor dem Reformatorkönig zurückgekehrt sind. Der König erscheint in der früheren Tracht auf dem Wagen, die Sonnendarstellung ist wieder die alte ohne die Strahlenhände, und auch die Zeichnung hat die Besonderheiten des Amarnastils abgelegt, an den vielleicht nur noch das flatternde Gewand des einen Wagenfahrers erinnert, während die Läufer nicht mehr die natürliche Laufbewegung zeigen, wie wir ihr gelegentlich in den Amarnazeichnungen begegnen (z. B. Davies: Amarna IV 22). So sehen also die Bilder der Truhe ganz wie solche aus der Zeit Amenophis' III. aus, und auch die mit Recht bewunderten Tierdarstellungen offenbaren den Naturalismus und den Linienschwung der Malereien dieser Zeit.

Man hat nun in diesen Tierbildern, namentlich in den Löwenzeichnungen, Einflüsse der kretischen (spätminoischen) Kunst erkennen wollen, schwerlich mit Recht. Die ägyptische Kunst des neuen Reiches hat wohl die kretischen dekorativen Motive wie den Stierkopf oder Formen der Kleinkunst wie die Bügelkanne entlehnt, aber der ägyptische Stil ist unbeeinflußt geblieben. Wenn man etwa die Reliefs des Bechers von Vaphio mit gleichzeitigen ägyptischen Tierbildern vergleicht, so springt der große stilistische Unterschied überall in die Augen. In den kretischen Zeichnungen Unruhe, wilde überschäumende Kraft, in den ägyptischen bei aller Freiheit und Bewegtheit äußere Ruhe. Die ägyptische Zeichnung, die sich im Laufe der 18. Dynastie zu immer größerer Freiheit und Natürlichkeit durchringt, ja auch hier und da Verkürzungen aufweist, ist aus der innerägyptischen Entwicklung vollkommen zu verstehen. Das lehrt auch eine vergleichende Betrachtung der Darstellungen von Löwenjagden aus den ältesten Zeiten (Wandgemälde von Kom-el-Ahmar), der Frühzeit (Schminkpalette), dem alten Reich (Ptahhotep) und dem mittleren Reich (Meir). Die etwas breite unruhige Linienführung der Frühzeit mit der rein dekorativen Flächenfüllung wird durch die Szenenordnung und die prägnante ruhige Linie des alten Reiches abgelöst, um in den Zeichnungen des Grabes von Meir wieder zu einem bewegteren Stil zurückzukehren. In diesem Jagdbild spürt man bereits den Flügelschlag einer neuen Zeit, sowohl in der landschaftlichen Ausgestaltung des Bildes mit der überraschend natürlichen Andeutung der überhöhten Berglinien wie in dem gestreckten Ga-

Digitized by Google

lopp einiger Tiere (Antilopen, Hasen), den man[1]) neuerdings ohne zwingenden Grund auf kretischen Einfluß zurückführen will.

Von diesem Bild zum neuen Reich ist noch ein Abstand, aber kein so großer, daß er nicht durch die weitere innerägyptische Eigenentwicklung erklärt und überbrückt werden könnte, und die Brücke läßt sich aus bodenständigem ägyptischem, nicht aus fremdem Bauholz schlagen. Nicht die frische Luft vom Mittelmeer hat die unleugbar große Freiheit der Linienführung und die große Naturwahrheit, das starke Betonen des Seheindrucks gebracht, sondern der veränderte Geist der ägyptischen Kultur des neuen Reiches.

Ägypten war nach dem Hyksoskriege durch die Eroberung von Syrien und Nubien ein Weltreich geworden. Neue Länder, neue Menschen, Tiere und Gegenstände, für die es keine Vorlagen gab, traten zum erstenmal in den Gesichtskreis des ägyptischen Malers und zwangen ihn wieder nach der Natur neu zu zeichnen. Das mußte einen größeren Naturalismus herbeiführen, zumal ja auch sonst die Beobachtung durch die Erweiterung des Horizonts geschärft war. Dazu kam das gesteigerte Tempo des gesamten Kulturlebens infolge des zunehmenden Handels, des sich mehrenden Luxus und der engeren Beziehungen zu den reichen Nachbarkulturen. Diese Intensivierung der Kultur mit ihrer Unruhe fand auch in der welligen, in gewissem Sinne barocken Linienführung ihren äußeren Ausdruck.

Es ist gewiß kein Zufall, daß der Geist des neuen Reiches bei dem Tiere am auffallendsten in die Erscheinung tritt, das im Anfang dieser Epoche zum erstenmal vor das Auge des ägyptischen Zeichners trat, dem durch die Hyksos zu den Ägyptern gebrachten Pferd. Wir können noch verfolgen, wie sich aus ungeschickten Anfangsversuchen die wundervolle Galoppdarstellung entwickelte, die seit Thutmosis IV. zu dem festen Formenbestand der ägyptischen Kunst gehört. Hier kretische Einflüsse anzunehmen, liegt kein Grund vor. Die Freiheit der Zeichnung und der Schwung der Linie ist aus der ohne Vorlage erfolgten Neuzeichnung nach der Natur und dem unruhigen bewegten Zeitgeist durchaus zu erklären.

Und auch etwas anderes spricht gegen die Annahme von kretischem Einfluß. Wir besitzen heute Hunderte von ägyptischen Skizzen auf Kalkstein, unter denen sich auch Abzeichnungen von Vorlagen[2]) nachweisen lassen, unter denen sich bisher noch keine einzige Kopie einer kretischen Zeichnung gefunden hat. Das wird kaum Zufall sein und spricht für die Annahme, daß der Ägypter sich zu der fremden Kunst, soweit sie nicht dekorativ war, nicht hingezogen fühlte. Kurz die Löwenbilder unserer Truhe atmen in allem und jedem ägyptischen Geist, vor allem auch in der dekorativen Einordnung in den Raum. Besonders bemerkenswert ist in dieser Hinsicht der scheinbar auf den Kopf gestellte Löwe, der wohl durch diese Umdrehung als tot bezeichnet ist, ähnlich wie in dem Grabbild von Kom-el-Ahmar der Gefallene, der in einer Kämpfergruppe mit dem Kopf nach unten gezeichnet ist. Sicher aber hat der Zeichner, unbekümmert um oben oder unten, das Tier schön in den Raum komponiert. Die Bilder der Truhe zeigen ja in hervorragender Weise die große dekorative Begabung des ägyptischen Malers. Sowohl die Jagdbilder des Deckels wie die Schlachtbilder der Längsseiten und die mehr heraldisch-symbolischen Bilder der Schmalseiten haben durch die schöne Raumfüllung die Wirkung bunter Teppiche. Namentlich in der Feinheit der Ausführung, von der keine Reproduktion eine Vorstellung gibt, stehen diese farbigen Miniaturbilder in der ägyptischen Kunst unerreicht da.

Die Jagd- und Schlachtbilder hat der Meister der Truhe nun durch ein inneres Band der Komposition verbunden, indem er sie ganz gleichartig dreiteilig gegliedert hat. So ergibt sich dem Auge der Vergleich der fliehenden und fallenden Feinde mit den verfolgten und getöteten Tieren, wie das die ägyptische Dichtung oft ausspricht[3]). Diesen Vergleich hat der Künstler noch sehr fein darin zum Ausdruck gebracht, daß er die Jagdhunde des Königs sich auch an der Verfolgung der Feinde beteiligen läßt.

Bei der Betrachtung der Bilder vergißt man ganz deren miniaturhafte Kleinheit und fühlt sich an die großen Jagd- und Schlachtkompositionen auf

[1]) Schäfer: Von ägyptischer Kunst[2] S. 27.

[2]) Siehe Schäfer: Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstslgn. 1916 S. 38.

[3]) Vergl. Grapow: Bildliche Ausdrücke des Ägyptischen S. 82; z. B. die feindlichen Fürsten „werden zu Wild aus Schrecken" vor dem angreifenden Pharao, oder die Feinde sprangen davon, „wie Herden von Wild".

Digitized by Google

den Pylonen und Wänden der Tempel des neuen Reiches erinnert. Und gewiß sind diese Bilder ursprünglich für solche größte Wirkungen entworfen worden. Die Vermutung liegt also nahe, daß es zur Zeit des Tut-anch-amôn solche Jagddarstellungen in großem Maßstab in Tempeln gab. Die Reste eines solchen lassen sich nun in der Tat auf heute verschwundenen, im Tempel von Karnak verbauten Blöcken[4]) nachweisen, die einst einem Bauwerk des Tut-anch-amôn angehörten. Sie sind freilich nicht die Vorlage, die der Meister der Truhe in Verkleinerung kopiert hat, schon deshalb nicht, weil nach der Inschrift das bis auf geringe Reste verlorene Bild den König auf dem Wagen, Wüstentiere und Löwen zusammen jagend darstellte, also nicht zwei gesonderte Jagdbilder gab. Aber der Stil war der gleiche wie die Hieroglyphe eines auf den Kopf gestellten Stieres noch verrät, der dieselbe kühne Stellung wie der Löwe der Truhe zeigt.

Und noch etwas anderes weist darauf hin, daß diese Komposition nicht ursprünglich für den Kasten bestimmt war: die spiegelbildlich gegengleiche Anordnung der beiden Jagdbilder, deren Figuren sich entgegensehen. Das ist ohne weiteres verständlich, wenn die beiden Bilder als Gegenstücke auf einer Tempelwand oder auf je einem Pylonenturm standen, aber in der Verteilung auf dem Deckel nicht recht motiviert. So darf man wohl annehmen, daß Jagdbilder auf Bauwerken wie jenes, dessen Reste wir noch besitzen, den Künstler zu seiner Ausschmückung der Truhe angeregt haben. Er hat aber seine Vorlage nicht sklavisch kopiert, sondern für seine besonderen Zwecke umgewandelt und dadurch die gobelinartige Wirkung erreicht, die ja auch durch eine Äußerlichkeit unterstützt wurde, durch den aus Flechtmuster und Rosetten gebildeten Rahmen, der dem Tempelbilde sicher gefehlt hat. So sind also die Vorbilder nur die Anreger des Kunstwerkes gewesen, dessen Schöpfer einer der größten Zeichner seiner Zeit war, ein Meister der Linie und der Raumfüllung. Seine Bilder sind von dem besten Geist der Kunst der 18. Dynastie, insbesondere Amenophis III. erfüllt, echt ägyptisch auch in den Tierdarstellungen, die nichts an sich haben, was nicht als echt ägyptisch gelten dürfte.

[4]) Abgebildet bei Prisse d'Avennes: Mon. égypt. Tafel XI Nr. 1. Vergl. dazu Orientalist. Literaturzeitung 1925, S. 569 ff.

Herr Th. Dombart gab eine kurze Würdigung der Verdienste R. Koldeweys († 4. Febr. 1925), wobei er auch des von W. Andrae in Angriff genommenen Modells des babylonischen Turmes gedachte, ohne sich dieser Rekonstruktion anschließen zu können. Er vertrat ihr gegenüber vielmehr seine eigene bekannte.

Weiter machte er eine Mitteilung zum Werke Ed. von Gebhardts, der auch in diesen Tagen (3. Febr. 1925) aus dem Leben geschieden ist. Die mutmaßliche Anregung zu dem Friedhof-Motiv seiner Auferstehung des Lazarus (1896) glaubt der Vortragende auf dem Friedhof zu Douai in Nordfrankreich gefunden zu haben. Denn die allgemeine Situation nach Landschaft und Architektur, wie auch die so eigenartigen Einzelformen, zeigen derart auffällige Übereinstimmung zwischen Wirklichkeit und Bild, daß irgend ein Zusammenhang zwischen beiden Gestaltungen nicht von der Hand zu weisen sein wird, sei es, daß Ed. v. Gebhardt, der seit 1875 in Düsseldorf wirkte, auf seinen vielen Reisen auch einmal selber nach Douai kam, oder daß er eine Wiedergabe der Örtlichkeit sonstwie zu Gesicht bekommen hatte, die er dann künstlerisch so eindrucksvoll verarbeitete.

12. November

Herr August L. Mayer berichtete über seine Versuche, die großen von Goya als Zyklen gedachten bezw. späterhin zusammengestellten Zeichnungsserien zu rekonstruieren. Es handelt sich dabei naturgemäß erst in zweiter Linie um das Material, das die Grundlage zu den bekannten Radierungszyklen gebildet hat; immerhin wurde besonders auch darauf hingewiesen, daß vor allem die Caprichos, aber auch noch die Disparates nur eine Auslese aus ursprünglich viel umfangreicher gedachten Serien darstellen. Das „andalusische Skizzenbuch", von dem vor allem die „Biblioteca Nacional" einige Reste besitzt, wurde als eine Art Auftakt zu den Caprichos gekennzeichnet. Besonders wichtig ist eine Serie von 133 numerierten Pinselzeichnungen, die sicher erst einige Zeit nach den Caprichos begonnen sind und bis in die Spätzeit G's reichen. Daneben läuft eine nur fragmentarisch erhaltene Serie später Pinselzeichnungen, die in ihrer Art etwas an Rembrandt anklingen, sehr breit hingestrichene Kompositionen. Diese Folge umfaßte zumindest 53 Blätter. Es wurde sodann gezeigt, daß die späte Serie

Digitized by Google

von Kreidezeichnungen, deren Hauptteil sich früher in der Sammlung Beruete befand, zu zwei verschiedenen Folgen gehört, der auch eine stattliche Anzahl von Blättern im Prado zuzurechnen sind. Schon die vielen doppelt wiederkehrenden Originalnummern Goyas weisen darauf, daß es sich unmöglich um eine einzige Serie handeln kann. Beide Folgen sind noch nicht lückenlos rekonstruiert. Die eine Serie scheint als Vorlage für eine Lithographiefolge gedacht gewesen zu sein, Goya hat jedes Blatt signiert. Sehr fragmentarisch erhalten ist eine Serie, die zwischen den Caprichosblättern und der großen Folge der 133 Blätter entstanden sein muß, wie die letztgenannten Pinselzeichnungen mit kurzem Text.

Der Vortragende verwies dann noch auf die zahlreichen Fälschungen und Nachzeichnungen, die z. T. auch in große Sammlungen gelangt sind.

Herr P. Wolters legte einige Photographien der kürzlich für Berlin erworbenen archaischen Statue einer stehenden Göttin vor, besprach kurz ihre Eigenart und Bedeutung und ordnete sie durch Vergleich mit schon bekannten altertümlichen Werken in die Entwicklung der frühen attischen Plastik ein, indem er so zugleich ihre sehr zu Unrecht verdächtigte Echtheit sicherte. Derselbe legte dann die von Friis Johansen [Nordiske Fortidsminder II, 3: Hoby Fundet] veröffentlichten, in Dänemark gefundenen Silbergefäße augustischer Zeit vor und zeigte im Abguß ein vom Berliner Antiquarium erworbenes Bruchstück eines Sigillata-Gefäßes vor, das von einer entsprechenden Darstellung herrührt und den engen Zusammenhang dieser Tongefäße mit den Werken der Toreutik aufs neue bestätigt.

10. Dezember

Mit einer kurzen Analyse oberpfälzischer Stadtgrundrisse bezweckte Herr Röttger die Erörterung von zuverlässigen Unterlagen für die Beantwortung einiger prinzipieller Fragen aus dem Gebiete der mittelalterlichen Stadtbaukunst. Es wurde vor allem auf die bei der alten Stadtanlage zweifellos vorherrschenden fortifikatorischen Gesichtspunkte hingewiesen, überhaupt das Verstehen des Stadtorganismus aus den Sonderbedingungen des Mittelalters heraus als wichtigste Grundlage für die Beurteilung der Kunst im Städtebau angesehen. Die ästhetische Betrachtung habe gerade im Interesse einer richtigen und höchsten Einschätzung der künstlerischen Werte jener kulturhistorischen Erfassung des Stadtorganismus nachzufolgen, nicht aber vorauszugehen. Erst die reinliche Scheidung zwischen dem, was an einer alten Stadt auf die vom Territorialherrn ausgehende Anlage und was auf ihren vom Bürgertum bewirkten Aufbau trifft, lasse die volle Höhe der alten Stadtbaukunst erkennen, die auf einer außerordentlich glücklichen Verbindung von Zweckerfüllung und künstlerischer Ausdruckskraft beruht. Für die wissenschaftliche Weiterarbeit liege offenbar zunächst die Notwendigkeit vor, auf der Grundlage eines tiefen Einblickes in das Wesen des Künstlerischen und eines umfassenden Überblickes über die Gesamtheit der einschlägigen Probleme sich um die sorgfältigste Erforschung von Einzelfällen und einzelnen Städten zu bemühen.

Herr P. Wolters zeigte einen, jetzt der Glyptothek gehörigen weiblichen Porphyrkopf vor (abgeb. in Paul Arndt's Einzelaufnahmen 928 f.). Seine an altertümliche Werke gemahnenden Formen sind infolge der Härte des verwendeten Materials flau. Ihn für wirklich archaisch zu halten, verbietet die von Plinius 36,57 berichtete Tatsache, daß man dies Material zum erstenmal unter Claudius zu Statuen verwendete, ohne damit Beifall zu finden. Das, allerdings ebenfalls des schwierigen Materiales wegen nur ungefähr kopierte Vorbild ist offenbar das uns auch in London 1563, im Besitz des Herrn F. von Matsch (Österr. Jahreshefte 1912 S. 265) und in Villa Albani (dort S. 272) kopiert erhaltene archaistische Werk, das hier nur noch durch ein echt römisches großes, halbmondförmiges Diadem verunstaltet, nach Meinung des Verfertigers vielleicht zu einer besonderen Verwendung besonders geeignet gemacht ist. Der Vortragende möchte eben gerade wegen des für freie statuarische Werke selten und spät verwendeten Materials diese archaistische und doch der archaistischen Zierlichkeit entbehrende Figur in einem aus buntem Stein geschaffenen architektonischen dekorativen Ganzen verwendet denken, das dem späteren Altertum entstammen müßte.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BRONZEGEFÄSS DER SAMMLUNG JAMES LOEB

Von JOHANNES SIEVEKING

Beim ersten Anblick ein unscheinbares Stück, klein, mit teils verbogenem, teils zerstörtem oberen Rand, also in seiner Form verletzt und an einigen Stellen durchlöchert, der umlaufende Reliefschmuck der starken Krümmung wegen als Ganzes für das Auge schwer faßbar, im einzelnen außerdem durch Oxydation und Verscheuerung mitgenommen. Aber schon wenn nur die Hand es umspannt, beginnt der Zauber des Gefäßes zu wirken, wie von selbst bettet es sich in ihre Höhlung, füllt sie aus, ladet zu langsamer Drehung ein und enthüllt nun seine Wunder. Denn wunderbar ist es, welche Fülle erlesenster Feinheiten das zierliche, nur 7 cm hohe Kunstwerk in sich vereinigt.

Zunächst die in ihren Proportionen sorgfältig abgestimmte Form. Die kreisrunde Standfläche von 5 cm Durchmesser ist, wie die Vertiefung im Zentrum zeigt, mit dem Zirkel aus dem zur Herstellung des Gefäßes verwendeten getriebenen Bronzeblech gewonnen, sie wird belebt durch zwei feine konzentrische Ringe, die 1,1 und 1,2 cm von der Mitte entfernt umlaufen. Die Wandung, die mit dem Boden aus einem Stück besteht und im heißen Zustande umgebogen wurde, steigt bis zur Mitte der Höhe des ganzen Gefäßes, wo die größte Ausbuchtung erzielt wird, ziemlich steil an, um dann in kurzer Schulterkrümmung den Halsansatz zu erreichen, der durch einen schmalen Reifen angedeutet ist. Von da steigt der Hals etwa einen halben Zentimeter hoch senkrecht an und geht dann in den wagrecht nach auswärts umgebogenen Mündungsrand über, der dem Hals entsprechend ebenfalls ganz knapp bemessen und noch einmal wieder nach innen umgekrempt ist, wodurch eine allzuscharfe Randkante vermieden wird, denn das Bronzeblech ist, wie an seinen Brüchen kenntlich, papierdünn. Der Durchmesser der Öffnung beträgt am Halsansatz 6,2 cm. So wirkt als ganzes genommen der Aufbau des Gefäßes klar disponiert und gefällig, aber durchaus nicht schwächlich. Es muß nur noch die Frage aufgeworfen und erwogen werden, ob nicht etwa ursprünglich ein Henkel vorhanden war, der, angelötet, jetzt verloren gegangen ist, wenn wir einen solchen von formalen Gesichtspunkten aus auch nicht vermissen, ja im Interesse einer bequemen Bildbetrachtung auf ihn sogar gerne verzichten würden. Von Bronzearbeiten weiß ich in der Form genau Übereinstimmendes nicht anzuführen, dagegen bieten die Tongefäße, vor allem das Metall nachahmende glänzend schwarze Geschirr, manche Parallelen, und zwar sowohl henkellose wie auch einhenklige Näpfe, bei denen der Henkel meist mit dem einen Ende auf der Schulter, mit dem andern am Mündungsrand ansitzt. An unserem Gefäß eignet sich letzterer, weil umgekrempt, kaum zur Aufnahme

Digitized by Google

des oberen Henkelansatzes, der einzig mögliche Platz für ihn ist zwischen den Flügeln der beiden Niken, für den untern zwischen den Wagenrädern, nur an diesen Stellen stehen ausreichend freie Flächen des Grundes zur Verfügung, und hier findet sich auch eine Zäsur in dem umlaufenden Reliefband.

Das Relief ist vom Innern des Gefäßes aus herausgetrieben, hier läßt sich die ganze Darstellung noch einmal im Negativ ablesen. Die schon betonte überaus geringe Dicke des Metallbleches begünstigte die Treibarbeit sehr, die Reliefformen sind in allen ihren Abstufungen, von den verhältnismäßig kräftig ausladenden Tierkörpern bis zu den sich nur ganz leicht vom Grunde abhebenden Partien in vollkommener Klarheit zum Ausdruck gekommen und dabei die zartesten Übergänge erzielt. Das ist um so bewunderungswürdiger, als bei der doppelten starken Krümmung des kleinen Gefäßes es wahrlich keine leichte Arbeit sein konnte, den Punzen entsprechend zu handhaben. Es folgte die sorgfältige Umreißung der herausgetriebenen Teile auf der Außenseite, die genaue Durchmodellierung der Körperformen, die Einzelausführung an den Gesichtern, Haaren, Gewändern, Flügeln, Pflanzenblättern, endlich die Gravierung in den Grund bei Räderachsen, zurückliegenden Rädern und Zügeln. Bis zu welchem Grade der Vollkommenheit der Künstler in allen diesen Phasen die Technik meisterte, zeigt die wunderbar gleichmäßige Weichheit des Reliefs, das flächenhaft gehalten sich nur ganz diskret über den Grund erhebt und nirgends die Gefäßform beeinträchtigt, ferner die wie hingehaucht anmutende Charakterisierung der Gewänder, Haare und Blätter.

Ebenbürtig dieser technischen Meisterschaft, aber noch ungleich stärker in ihrer künstlerischen Wirkung und Bedeutung, ist die bildnerische Komposition des Reliefschmuckes und ihr Verhältnis zum Gefäßkörper. Auf seinem räumlich sehr beschränkten Rund sind zwei Viergespanne mit Wagen und Lenkerinnen untergebracht und ihm dabei so geschickt angepaßt, daß sich das Gesamtmotiv ganz ohne Zwang entwickelt, daß jede Figur in ihrer Einzelbewegung völlig klargestellt ist, eine glänzende Lösung vor allem für die acht Tiere, die mit ihren Körpermassen die Dominante in dem Relief bilden und deren Beingewirr dem sich verjüngenden unteren Teil des Gefäßes folgend bescheiden zurücktritt. Es sind je vier Hirsche, von Niken gelenkt, vor einem Rennwagen, in antithetischer Anordnung zu beiden Seiten eines hochaufstrebenden Pflanzengebildes, das deutlich als Mittelpunkt des ganzen Reliefbandes gekennzeichnet ist und in Verbindung mit dem symmetrischen Aufbau der Gespanne ausgesprochen heraldisch wirkt. Sämtliche Tiere heben ausgreifend die Vorderbeine, die der beiden ersten springen gleichsam ornamental in das Blättergefüge ein, das selbst ein stark stilisiertes Gepräge trägt. Ganz unten vom Gefäßboden aufsteigend drei Akanthuskelchblätter, das mittlere von vorne, die beiden andern seitlich gesehen, über den Beinen der Hirsche zwei weitere nach links und rechts ausladende Akanthusblätter, aus deren Innern sich endlich eine hohe Lotosblüte erhebt, deren Seitenblätter ebenfalls deutlich „akanthisiert“ sind. Zu beiden Seiten der schmalen Mittelblüte scheinen Staubfäden leise angedeutet zu sein, falls diese Spuren nicht

Digitized by Google

etwa die Seitenblätter der alten Lotosblütenform bedeuten sollen, deren Stiel hier dann bis oben hin von Akanthusblättern eingerahmt erschiene. So symmetrisch auch die beiden Viergespanne zu diesem vegetabilischen Zentrum gestellt sind, so hat der Künstler doch mit Geschick eine allzu große Einförmigkeit in ihrer Komposition vermieden, indem er Abwechslung in die Haltung der Köpfe brachte, links wendet ihn der letzte, rechts der vorletzte der Hirsche nach rückwärts, auch ist dort zwischen den beiden mittleren Tieren, hier zwischen den zwei letzten ein größerer Abstand eingehalten. Eine lebhafte Note bringen die zackigen Geweihe in das Ganze. Auf den leichten Rennwagen, von denen hinteres Rad und Radachse im Grunde eingraviert sichtbar sind, stehen in federnder Wettfahrhaltung mit eingeknickten Knien und vorgeneigten Oberkörpern zwei Siegesgöttinnen in ärmellosem gegürteten Chiton, mit einem vorgestreckten, einem an den Körper zurückgenommenen Arm die in Ritzung angegebenen Zügel regierend, prachtvoll bewegte Figuren, deren gewaltige Flügel der Akanthus-Lotospflanze genau gegenüberliegen und ihr sicherlich in ornamentaler Wirkung entsprechen sollten. Die beiden der Symmetrie zuliebe wieder völlig gleich gebildeten Gestalten sind nur in der Frisur fein differenziert, die nach rechts gewandte hat ihre Haare aufgenommen und am Wirbel zu einem kleinen auf dem Grund sichtbaren Schopf zusammengebunden, bei der andern liegt die Hauptmasse tiefer am Hinterkopf, sie trägt außerdem einen niedrigen kalathosförmigen Kopfschmuck [1]).

Die inhaltliche Bedeutung des Reliefbildes tritt gegenüber dem künstlerischen Reiz der Komposition ein wenig zurück. Es verbergen sich hinter den Niken mit ihren Hirschgespannen keine tiefen religiösen oder kultlichen Probleme, vielmehr verkörpern sie einfach die Idee des Sieges und zwar eines Sieges im Wagenrennen, der aber nicht nur durch die Göttinnen selbst, sondern in verstärktem Maße noch durch die nur himmlischen Wesen gehorsamen scheuen Tiere des Waldes irdischen Beziehungen entrückt ist. Die Hirschgespanne eignen sonst vor allem der Artemis [2]), auch dem Apollon, vereinzelt dem Dionysos [3]). Eine ähnliche Vorstellung von der Macht der Nike ist es, wenn sie ein Panthergespann lenkend dargestellt ist (Abb. 1).

Macht schon die feine Arbeit des getriebenen Reliefs es höchst unwahrscheinlich, daß das kleine Gefäß dem täglichen Gebrauch gedient hat, so läßt die Darstellung mit der Verherrlichung eines Sieges auf eine Weihgabe in ein Heiligtum schließen und der Fundort Elis, Alpheiostal, ist dieser Annahme günstig. Wenn es sich so verhält, kann man aus der Unscheinbarkeit des Gegenstandes ermessen, wie hoch die Achtung vor der künstlerischen Leistung gewesen sein muß, die allerdings einem Meister allerersten Ranges zugeschrieben werden

[1]) Ich hatte zunächst geglaubt, die kleine gekrümmte Linie über dem Scheitel der Nike sei der Ansatz des hinteren Flügels, dessen Ende am linken Ellbogen der Göttin unter dem vorderen Flügel hervorragt. Aber aus der gleichen Krümmung über dem Stirnhaar geht hervor, daß ein Kopfputz gemeint ist.

[2]) Vgl. Stephani, Compte-rendu 1868, S. 7 ff.

[3]) Reinach, Répertoire des vases I, 18, 4.

Digitized by Google

Abb. 1.

darf. In die große Blütezeit griechischer Toreutik, die mit den Künstlernamen Mentor und Mys verknüpft ist, in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. gehört seinem Stile nach das zierliche Kunstwerk. Diese Zeitbestimmung gründet sich nicht so sehr auf die Reliefbehandlung im allgemeinen, obwohl sie, soweit sich überhaupt getriebene Metallarbeit mit tektonischen Marmorreliefs vergleichen läßt, Verwandtschaft mit den Friesen des Phigaliatempels und der Nikebalustrade verrät und auch zu den Grab- und Weihreliefs des ausgehenden 5. Jahrhunderts

Digitized by Google

Abb. 2.

greifbare Beziehungen hat. Festere Anhaltspunkte liefern aber gewisse Einzelheiten. Das Lotos-Akanthusgebilde schließt sich in seiner Stilisierung eng an die Ornamentik des Erechtheion an[4]), hier wie dort herrscht noch die diskrete Behandlung des Akanthusblattes. Die Hirschgeweihe finden ihre nächste Parallele in dem Gespann des Apollon und der Artemis am Fries von Phigalia (Abb. 2). Es ist die gleiche kurze Form mit den kleinen Zacken, die auch an dem Kasseler Artemisrelief[5]) wiederkehrt und eine Spezialform des 5. Jahrh. gewesen zu sein scheint. Endlich ist auch die Frauenfrisur mit dem aufgenommenen Haar und dem kleinen am Wirbel zusammengebundenen Schopf charakteristisch für die letzten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts, Vasenbilder des Meidiasstils bevorzugen sie, aus der gleichen Zeit sei als Beispiel in Marmor das Nymphenrelief Berlin 709[a] genannt, ferner das eben erwähnte Relief in Kassel. Schwieriger als die Datierung des Reliefschmuckes ist eine Bestimmung der engeren Heimat seines Stiles. Aus der Überlieferung wissen wir nichts von einer Lokalisierung toreutischer Schulen in damaliger Zeit, nicht einmal die Wirkungsstätten der genannten berühmten Meister sind uns bekannt. Es bleibt nur das Hilfsmittel, auf Grund von Fundergebnissen und stilistischen Vergleichen einzelne selbständige Kunstzentren zu erschließen. Ein solcher Versuch ist unlängst mit Erfolg für Tarent gemacht worden; dieser Stadt kann eine größere Gruppe durch bestimmte Stilart ausgezeichneter toreutischer Erzeugnisse zugeteilt werden[6]), deren älteste in das letzte Viertel des 5. Jahrhunderts

[4]) Riegl, Stilfragen S. 223, Fig. 116.

[5]) M. Bieber, Die antiken Skulpturen in Kassel, Taf. 32. Münchner Jahrbuch XII, H. 3/4, S. 117 ff. Für die ganze Anordnung ist das allerdings spätere Silbergefäß aus dem Tumulus von Solokha (Revue arch. 1914 I, S. 179) zu vergleichen.

[6]) Pernice, Arch. Jahrbuch 1920, S. 83 ff.

Digitized by Google

v. Chr. fallen. Ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß sich unter ihnen ein Stück befindet, das sowohl zeitlich unserem Gefäße nahesteht als auch in dem Thema des Reliefbildes sich eng mit ihm berührt. Es ist die schon erwähnte ein Panthergespann lenkende Nike auf der Wandung eines im Berliner Museum befindlichen Bronzeeimers[7]) (Abb. 1). Der naheliegende Vergleich ergibt, daß trotz der weitgehenden Übereinstimmung im Motiv, in dem offenbar ein traditioneller Typus leicht variiert worden ist, beide Darstellungen einen grundlegenden Unterschied aufweisen und zwar in dem Verhältnis des figürlichen Elements zum Gefäßkörper. Um diesen läuft an unserem Napf das Relief wie ein Ornamentband herum, in seiner symmetrischen Anordnung bildet es ein Glied des tektonischen Aufbaus. An dem Berliner Eimer ist es dagegen ohne Rücksicht auf die Form des Körpers willkürlich an eine beliebige Stelle gesetzt und wirkt daher nicht eigentlich als Dekoration des Gefäßes, sondern wie ein selbständiges Gebilde. Diese Nichtanpassung des Reliefschmuckes an die Struktur des Trägers läßt sich an der ganzen Tarentiner Gruppe beobachten, es scheint eine Eigenart zu sein, die sich im Westen unabhängig vom griechischen Mutterland ausgebildet hat. Man kann sich keinen größeren Gegensatz zu solcher Ungebundenheit denken, als den strengen Rhythmus, der Körper und Bilderschmuck unseres Gefäßes zu einer Einheit verschmilzt. Das ist griechische Zucht. Mit dieser Feststellung müssen wir uns fürs erste begnügen, denn die weitgefaßte Heimat Griechenland näher begrenzen und etwa aus dem Fundort auf peloponnesische Kunst raten zu wollen, wäre allzu gewagt. Aber beschließen möchte ich diese Betrachtung mit den Versen des Properz (Eleg. III, 9, 13), die den führenden Toreuten Mentor und Mys gewidmet sind, in deren Zeit auch unser kleines Kunstwerk entstanden ist:

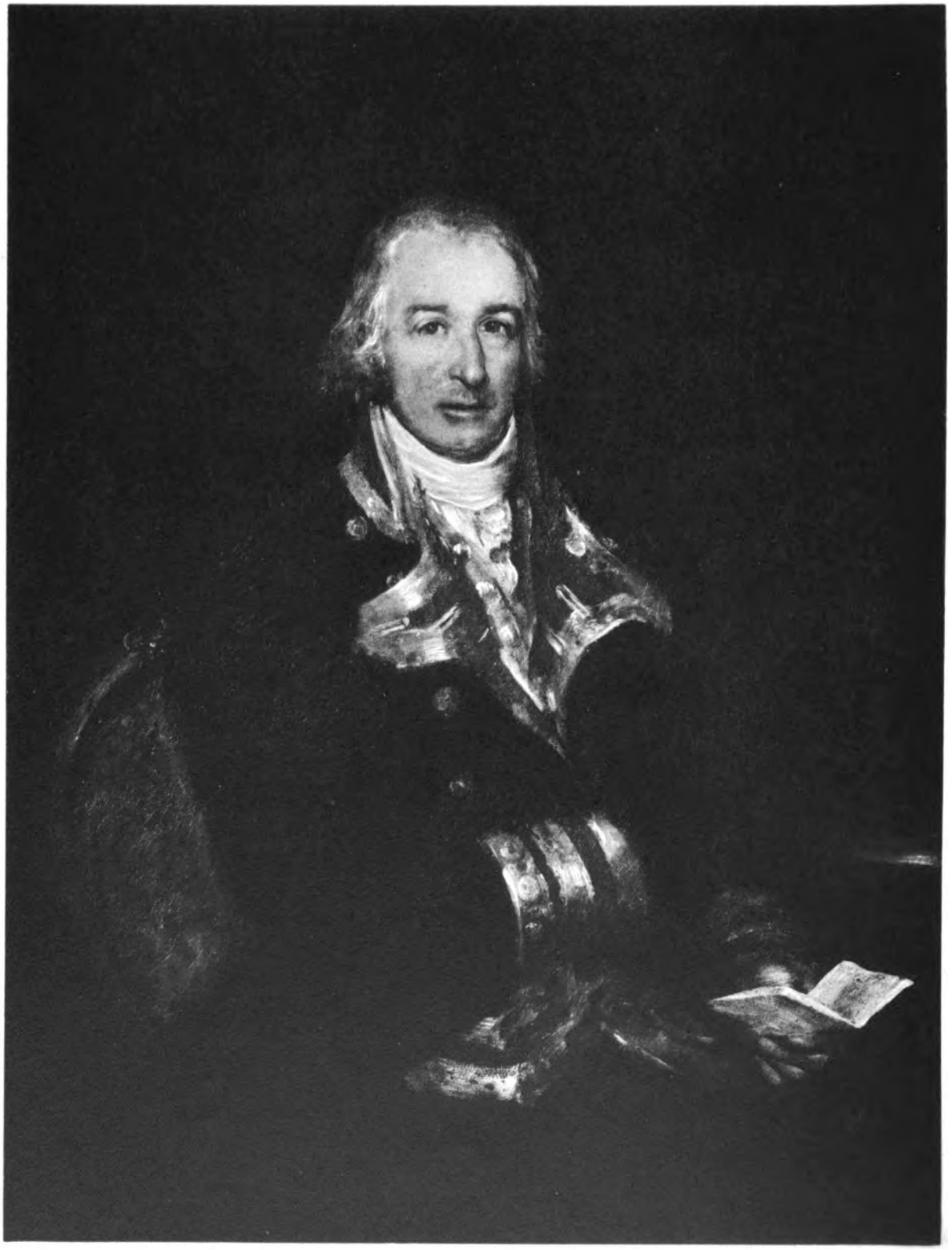
argumenta magis sunt Mentoris addita formae
at Myos exiguum flectit acanthus iter.

Der Künstler des Bronzegefäßes mit seiner starken Begabung für das formale Element, der auch er den Akanthus dienstbar machte, wandelte in den Bahnen des Mys.

[7]) Schröder, 74. Berliner Winckelmannsprogramm, Taf. I u. III. Die Ansicht Schröders, daß der Künstler nicht vom Fahren Bescheid wußte, da die rechte Hand der Nike die Zügel nicht richtig halte, wird durch unser Relief mit der gleichen Handhabung der Lenkerinnen entkräftet; es scheint hier eine typische Zügelhaltung wiedergegeben zu sein.

Digitized by Google

Digitized by Google



GOYA: DER ARMEEARZT DON JOSÉ QUERALTÔ
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

Digitized by Google

ZUM MALERISCHEN WERK GOYAS

Von AUGUST L. MAYER

Es ist schon Beruete aufgefallen [1]), daß Goya in seinen Bildnissen militärischer Persönlichkeiten sehr früh jene schwärzlich grauen Töne bringt, die wir dann seit den Jahren 1813—15 vielfach bei seinen Alterswerken anzutreffen gewohnt sind. Das bereits 1798 entstandene Porträt des Generals Urrutia im Prado zeigt derartige Tendenzen, die bei den um 1808/09, während der französischen Invasion ausgeführten Bildnissen besonders wirksam verbunden werden mit dem Bestreben, den Glanz der silber- und goldbesetzten Uniform in künstlerischster Form zur Geltung zu bringen, d. h. nicht als eine Bravourleistung, wie es der Rokokomaler Goya getan hatte, sondern im Sinne des reifen Velazquez. Diese Bemühungen setzen sehr stark schon um die Jahrhundertwende ein. Als eines der ersten Werke dieser Gattung ist das große Bildnis Godoys in der Academia de San Fernando zu nennen, mit dem das jetzt in der Irischen Nationalgalerie in Dublin, noch mehr aber das des Grafen Teba in der Sammlung H. C. Frick in New York aufs engste zusammenhängt.

Ein womöglich noch bedeutenderes Beispiel für diese Bemühungen Goyas ist das 1802 datierte Bildnis des Armeearztes Don Josef Queraltó. Die Jahreszahl auf diesem Porträt wurde in den letzten fünfzehn Jahren immer falsch gelesen, und auch der Schreiber dieser Zeilen muß bekennen, an der Verbreitung der falschen Lesart 1809 stark beteiligt gewesen zu sein. Die Jahreszahl, namentlich die letzte Ziffer ist nicht mehr völlig klar, aber es kann kein Zweifel walten, daß die letzte Zahl eine 2 ist.

Über die Geschichte dieses Bildes vermag ich mitzuteilen, daß das Gemälde lange Jahre im Besitz der Familie blieb, zunächst als Eigentum der Tochter des Dargestellten, die es dann einem Neffen vermachte. Dieser übergab es dem jüngst verstorbenen Madrider Photographen Moreno zum Verkauf, durch dessen Hände so manche Bilder von Goya und Greco gegangen sind. Das Bild wurde von Julius Böhler in München erworben und gelangte bei Kriegsbeginn in den Besitz des Berliner Sammlers James Simon. Als dieser nach dem Krieg einen Teil seiner Schätze veräußerte, brachte der Berliner Händler Karl Haberstock das Gemälde an sich; aus dessen Besitz erwarb es Ende 1925 der bayerische Staat.

Der Familientradition zufolge soll Goya das Porträt dem großen Chirurgen zum Dank für ärztliche Dienste geschenkt haben. Die Fassung der Signatur „Don Josef Queraltó por Goya“ läßt die Richtigkeit dieser Tradition möglich erscheinen,

[1]) Goya, pintor de retratos p. 96.

Digitized by Google

da in der Tat etliche Porträts von Freunden und Verwandten Goyas analog lautende Signaturen aufweisen. Bei Bildnissen intimer Freunde ist allerdings ausdrücklich die Widmung betont (al amigo . . .). Jedenfalls wird man aus den nachfolgenden Notizen über die Persönlichkeit des Dargestellten sich leicht erklären können, daß Goya mit diesem Mann regere Beziehungen unterhielt.

Don Josef Queraltó war kein General, wie man aus seiner Uniform zunächst schließen könnte, und wie wir auch selbst lange Zeit geglaubt haben. Er war einer der bedeutendsten Ärzte seiner Zeit in Spanien, allem Anschein nach der hervorragendste Militärarzt. Wie schon der Name verrät, stammte er aus Katalonien, aus Tarragona. Das genaue Geburtsjahr ist nicht bekannt. Er studierte in Barcelona zwei Jahre Theologie, dann Chirurgie und wirkte nach Beendigung seiner Studien als Praktikant im dortigen Spital. Die militärische Expedition nach Algier 1775 machte er als zweiter Adjutant mit. Bei seiner Rückkehr aus dem Feld wurde er Assistenzarzt für Verwundete, die an jener Expedition teilgenommen hatten. Im nächsten Jahr nahm er Dienst bei dem Geschwader, das unter dem General Ceballos nach Buenos Aires ging. Er wurde Leiter des Militärhospitals auf der Insel Santa Catalina. Nach der Rückkehr ins Mutterland wurde er von König Karl III. beauftragt, in anderen europäischen Ländern die Fortschritte auf dem Gebiet der Heilkunde zu studieren. Die Kenntnisse Queraltós fanden dann am richtigen Platz Verwendung, indem er zum Professor an dem medizinischen Institut in Madrid (Real Colegio de Medicina y Cirujia de San Carlos) ernannt wurde.

1793 vertraute man ihm die Oberleitung der Spitäler der Provinzen Navarra und Guipuzcoa an. 1800 studierte er im Auftrag der Regierung die Pestepidemieerscheinungen in Andalusien, zuletzt fand er in hoher militärärztlicher Stellung bei der Armee in Kastilien und Estremadura Verwendung. Der Hof machte sich das Wissen und die Geschicklichkeit Queraltós naturgemäß zu Nutze. Er war „fisico de camara". Am 11. April 1805 ist er in Madrid gestorben.

Seine wissenschaftlichen und praktischen Arbeiten galten vor allem der Behandlung von Wunden, die durch Feuerwaffen verursacht waren. Sein Verfahren war sehr human und führte eine baldige Vernarbung der Wunde herbei. Noch lange nach seinem Tode richtete man sich nach Queraltós Weisungen.

Zwei Veröffentlichungen gehen auf Queraltó zurück. Die eine bezieht sich auf Desinfektions- und Schutzmaßnahmen zur Vermeidung der Wiederkehr der choleraartigen Epidemie in Andalusien: Medios propuestos por don José Queraltó para que el pueblo sepa desinfeccionarse y precaverse, si vuelve á reproducirse la epidemia que le ha consternado (Sevilla 1800). Die andere Schrift führt den Titel: Observaciones sobre los gases ácido-minerales que por orden de don José Queraltó fisico de Camara hizo el doctor don Miguel Cabanellas (Sevilla 1801).

Es ist anzunehmen, daß der im Ausland weitergebildete Chirurg in den Kreis der spanischen „Encyclopedisten" gehörte und somit Goya nahestand. Jedenfalls werden aber die humanitären Bestrebungen Queraltós das größte Interesse des

Digitized by Google

Künstlers gefunden haben, der in seinen Desastres de la Guerra sich zum Anwalt der Verwundeten und Verstümmelten gemacht hat.
Diesem Porträt geht das Bildnis der Königin Maria Luisa der Alten Pinakothek um nicht viel mehr als ein Jahr voraus. So kühn, so einzigartig zeitlos groß das weibliche Porträt auch aufgefaßt und gemalt ist, — man spürt doch, daß die „Maria Luisa" eine etwas frühere Stilstufe repräsentiert. Gewiß könnte man sagen, daß auch in der Behandlung des Kopfes des Arztes noch etwas von dem Goya des ausgehenden Dixhuitième zu erkennen ist, aber die Flächigkeit, die Karnation ist doch bereits moderner als die im Kopf der Königin, mag der Künstler auch bei beiden die Ideen seines großen Vorbildes Velazquez neu zu formulieren versucht haben. Das Virtuosenhafte, das in der Durchführung der Mantille bei dem Bildnis der Königin noch hervortritt, ist in der Behandlung des Kostüms auf dem Queraltóporträt ganz geschwunden. Gewiß bedeutete das Rot und Silber bei der Weste und dem Rockaufschlag der dunkelblauen Uniform des Queraltó für Goya einen großen Reiz. Aber er hat aus der Wiedergabe der Stoffe kein Effektstück gemacht, man möchte sagen, noch weniger als Velazquez. Gerade hier zeigt sich die Größe und Durchgeistigung der neuen Malerei Goyas. Aber so vereinfacht auch alles ist (das tiefe Blau des Rockes erscheint heute wohl durch Nachdunkelung fast schwarz), so wirkt durch den Kontrast, gerade durch die Sparsamkeit der Mittel das Ganze ungemein reich, die Uniform keineswegs intellektuell entmaterialisiert.
Durch diese Behandlung des Kostüms hat Goya eine noch größere Vereinheitlichung des Ganzen erreicht, als dies schon bei dem Bildnis der Königin der Fall ist. Besitzt der Kopf im Ausdruck große Natürlichkeit und ist das Porträt als Ganzes ein neuer Beitrag zu dem sich bildenden bürgerlichen Porträt des 19. Jahrhunderts, so ermangelt das Werk doch nicht repräsentativer Haltung und des echt spanischen „Sosiego", des selbstverständlichen Stolzes des spanischen Caballero.

* * *

Wie so viele andere Meister hat auch Goya das Schicksal erfahren, daß man ihm eine größere Anzahl von Bildern als Studien zu berühmten Werken andichtete, die in der Tat Wiederholungen und vielfach solche aus beträchtlich späterer Zeit sind. So tauchten vor einigen Jahren im Madrider Handel zwei „Entwürfe" zu den berühmten großen Darstellungen der Szenen vom 2. und 3. Mai 1808 im Prado auf, die recht mittelmäßige kleinere Kopien waren. Sie haben inzwischen ihren Weg nach Paris und von dort aus vielleicht den zu einem amerikanischen Sammler gefunden. Die wirklichen Studien zu den Bildern sind längst bekannt, die zur Hinrichtung besitzt das Museum der Hispanic Society in New York[2]) und die zum Kampf auf der Puerta del Sol war aus dem Besitz von Carderera in den der Herzogin von Villahermosa gelangt[3]).

[2]) Abb. A. L. Mayer: Goya Abb. 223.
[3]) Abb. Calvert: Goya Pl. 169.

Digitized by Google

Photo Moreno

Abb. 2. Goya: Die Trauung. Madrid, Privatbsitz

Nun ist neuerdings eine weitere Skizze zu dem Kampf auf der Puerta del Sol zum Vorschein gekommen, die einst dem von Goya gemalten Perez de Castro gehörte und von dessen Nachfahren an den bekannten Madrider Sammler Don José Lázaro in Madrid verkauft worden ist (Abb. 4). Diese Skizze bildet das verbindende Glied zwischen der Skizze aus der Sammlung Villahermosa und dem ausgeführten Bild. Der erste Entwurf ist in vieler Hinsicht die temperamentvollste Gestaltung der Szene. Besonders deutlich wird dies bei der Gestalt des Mannes rechts im Vordergrund, der mit einem Dolch den Bauch des Pferdes aufschlitzt und dessen Bewegung in den späteren Fassungen gedämpfter wirkt. Bei der ersten Fassung kämpfen die Spanier nur gegen Mamelucken, erst in der zweiten ist die zweite Reiterfigur von rechts in einen Kürassier umgewandelt, der aber weder in Haltung noch in Uniform der endgültig ausgeführten Figur entspricht. Gegenüber der Villahermosaskizze schneidet die Lázaroskizze im Vordergrund nicht mehr ganz unmittelbar bei den Figuren ab, sondern erweitert ein wenig den Raum. Verändert ist auch die herandrängende Volksmenge von links, wo der Künstler die Energie der Figuren verstärkt hat. Die Einzelanordnung der Reiter, besonders die Sicht-

Digitized by Google

Photo Roig

Abb. 3. Goya: Die Trauung. Madrid, Sammlung J. Lázaro

barmachung der Pferde wie auch die rhythmische Gruppierung haben den Künstler sehr lebhaft beschäftigt. Wir sehen von Etappe zu Etappe eine zunehmende Verbesserung. Die endgültige Ausführung mag vielleicht mancher frischen Einzelzüge und naturalistischer Beobachtungen der früheren Entwürfe entbehren, aber sie ist doch noch immer ungeheuer temperamentvoll und hat genügend von der Frische des ersten Entwurfes bewahrt. Es ist lehrreich zu beobachten, wie der Künstler bei der endgültigen Ausführung auf beiden Seiten die Komposition beschneidet und sie damit straffer zusammenfaßt. Die gleichmäßige Haltung der Säbel mit den nicht immer glücklichen Verkürzungen auf der ersten und zweiten Skizze wird bei der Ausführung in meisterlicher Weise variiert und umgestaltet. Der auf der zweiten Skizze noch unentschiedene Kampf zwischen dem Mamelucken, der sich mit beiden Händen gegen den an ihm hinaufspringenden Spanier wehrt, wird in der Ausführung in einer etwas pathetischen Form entschieden, indem hier über den Ausgang des Kampfes zwischen dem Mamelucken, der den Degen schwingt, und dem toll angreifenden Spanier kein Zweifel herrschen kann. Auf der Lázaroskizze ist in der Hintergrundsanordnung eine Änderung versucht,

Digitized by Google

Photo Roig

Abb. 4. Goya: Kampf gegen die Franzosen am 2. Mai 1808. Madrid: Sammlung Lázaro

das Ganze mehr in eine Art Straßenkampf verwandelt; bei der endgültigen Ausführung ist der Künstler jedoch zu der ursprünglichen Idee zurückgekehrt, wobei das Ganze an Weiträumigkeit außerordentlich viel gewonnen hat.
Gleichfalls eine Neuerwerbung der Sammlung Lázaro ist eine bisher unveröffentlichte Fassung der „Trauung des ungleichen Paares" (Abb. 3). Von diesem Thema sind wohl einige Fassungen bekannt, die aber nicht alle auf absolute Eigenhändigkeit Anspruch erheben können. Die beste bisher bekannte Fassung ist eine von Moreno photographierte Skizze (Abb. 2). Sie scheint der Entwurf zu dem Lázarobild zu sein, das, schwerlich vor 1812 entstanden, den vollen Reiz der Goya eigentümlichen Mischung impressionistischer Malerei und expressionistischer Gestaltung offenbart. Welch ein Abstand zwischen dieser Sittenschilderung und den virtuosen Genremalereien des späteren 19. Jahrhunderts!

Digitized by Google

FRANZ XAVER NISSL, EIN TIROLISCHER BILDHAUER DES 18. JAHRHUNDERTS[1]

Von THEODOR PLONER

Der Stil der süddeutschen Plastik im 18. Jahrhundert bis zum Beginne des letzten Viertels gründet sich in einer urwüchsigen — des öfteren mit dem Wesen der spätgotischen Plastik in Parallele gebrachten — Verbindung von Naturalismus und symbolisierender Liniensprache. Ersterer ist sehr zurückgehalten. Typen und Bewegungen sind idealisiert. Ein Großteil des Ausdruckes beruht auf der ornamentalen Wirkung barocker Konturen und Innenzeichnungen von größtem Schwunge. Sie sind der schaffenden Phantasie des Künstlers entsprungen und wirken als die in der Zeitsprache ausgedrückten Symbole der Ideen, deren Träger die Gestalten sein sollen. Im Verlaufe des Jahrhunderts ist weiterhin in Idealisierung und Formengebung jene Verfeinerung eingetreten, die gemeinsam mit dem begleitenden architektonischen Ornamente die Bezeichnung „Rokoko-Plastik" rechtfertigt. Das neu erwachte Interesse für die Formen der klassischen Antike machte dem reizvollen Stile ein schnelles Ende.

Ein schönes, deutliches und abgeschlossenes Bild dieser im Verlaufe von zwei Menschenaltern sich abspielenden Entwicklungsreihe bietet eine kleine Gruppe von Künstlern, welche die Bildhauerei der bayerischen Residenz München zu ihrer Zeit gleichsam repräsentierten, der Hofbildhauer Joh. Bapt. Straub und seine Schüler[2]). Dieses Bild findet eine eigenartige Ergänzung durch Zurechnung des in Hinsicht auf die Straubschule ganz unbeachtet gebliebenen Bildhauers Franz Xaver Nissl aus Fügen in Tirol. Nissl hat ungefähr 5 bis 6 Jahre lang bei Straub gearbeitet, dann aber in seiner Heimat eine Werkstätte eröffnet und dort bis zu seinem Tode ein ebenso zurückgezogenes wie schaffensreiches Leben geführt. Als etwas Ungewöhnliches daran erscheint die Tatsache, daß der Bildhauer aus der Atmosphäre einer höfischen, von großstädtischer Kultur gesättigten Kunst heraus in die Bahnen eines extrem volkstümlichen Schaffens übergetreten ist.

Jede volkstümlich orientierte Kunst drängt zum volkstümlichen, also unmittelbaren und derben Naturalismus. Auch Nissl hat seiner nicht entbehren können

[1]) Die vorliegende Studie ist einer im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck im Manuskripte vorliegenden, gleich betitelten Monographie des Verfassers auszugsweise entnommen. Die Besprechung einiger Hauptwerke geschieht ohne Rücksicht auf die zeitliche Reihenfolge.

[2]) Adolf Feulner, Münchner Barockskulptur, München 1922 — C. Giedion-Welcker, J. B. Straub, München 1922. In beiden Publikationen ausführliche Literaturangaben.

Digitized by Google

noch wollen, als phantasiegetragener Künstler aber von allem Anfange an Wesen und Wert des Naturalismus richtig zu beurteilen und ihm demgemäß die Grenzen zu stecken verstanden. So kam nun eine, den Naturalismus sich dienstbar machende, lebenatmende Formensprache zur Entwicklung, die geeignet war, allen Ideen, die der Künstler als seinen Gestalten innewohnend wissen wollte, ohne Beanspruchung rein ornamentaler Werte zum Ausdrucke zu verhelfen. Die erste Bedingung dafür war größte formale Einfachheit und Konzentration. Deshalb vermied Nissl Ausladungen und Überschneidungen nach Möglichkeit und ließ außer dem Gesichtsausdrucke nur die in einfachster Architektonik aufgebaute Masse sprechen, die auf den konzisesten Eindruck reduzierte Haltung, den knapp geschlossenen, zusammenhaltenden Umriß. Aus dem Innersten der Figur springt die Idee der Darstellung über in das Herz des Beschauers.
Dieses schöpferische Prinzip war keineswegs neu, lag aber den Kreisen, aus denen Nissl hervorgegangen ist, ferne. Noch fremder stand ihm die nächstfolgende, vom Geiste der Antike völlig beherrschte Generation gegenüber, von deren Seite, soweit Kunstkenner und -freunde zu Worte kamen, Nissls Werke nur Urteile des Mißverstehens erfahren haben. Die Anlagen des Künstlers wurden anerkannt und die Beurteiler empfanden an seinen Statuen die lebendige Wahrheit, die Kraft und Fülle des Ausdrucks; sie sprachen aber auch von „mangelhafter Schule", von „Härte und Üppigkeit der Formen", vom „vollständigen Abgange der Grazie", von „Zurückbleiben der Form hinter dem Charakter", von Formen, welche „den Sinn abstoßen". In einer Abhandlung aus dem Jahre 1822 findet sich der Satz, Nissl habe „mehr in ägyptischer Manier als im Geschmacke der Griechen" gearbeitet. Diese letztere Feststellung hat, wie wir sehen werden, wenigstens einen wahren Kern. Etwas „Abstoßendes" finden wir an Nissls „ägyptischer Manier" heute allerdings nicht mehr. Urteile jüngeren Datums haben sich dann damit begnügt, seinen Stil als „derben Naturalismus" schlechthin zu kennzeichnen, eine Charakterisierung, die ebenso unvollständig, einseitig und ungerecht ist, wie die vorhin zitierten.
Franz Xaver Nissl entstammte einem um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus St. Ulrich in Gröden nach Fügen im Zillertale ausgewanderten Geschlechte und wurde am 26. Juli 1731 im letztgenannten Orte getauft. Aus privaten, durch spärliche archivalische Feststellungen gestützten Aufzeichnungen erfahren wir, daß Nissl, da sich frühzeitig künstlerische Anlagen bei ihm gezeigt, um 1745 einem Bildhauer Gregor Fritz in Hall i. T. in die Lehre gegeben wurde, dann nach Vollendung einer fünfjährigen Lehrzeit, d. i. um 1750, Einlaß in die Werkstätte des Münchener Hofbildhauers Joh. Bapt. Straub gefunden hat, woselbst er bis um 1755 als Gehilfe tätig war. Unter Straubs Einfluß soll sich Nissl schnell entwickelt und bald mit selbständigen Arbeiten haben betraut werden können[3]). Nach dem Austritte aus der Straub-Werkstätte arbeitete Nissl mit einem „Genossen" (vermutlich ebenfalls Straubgehilfen) namens Weinmüller einige Zeit im Benediktinerstifte Ottobeuren und kehrte spätestens 1756 in seine

[3]) Der Aufenthalt Nissls bei Straub ist bisher dokumentarisch nicht nachgewiesen worden.

Digitized by Google

Heimat zurück. Den in Ottobeuren (oder vielleicht schon bei Straub) gefaßten Plan, zwecks weiterer Studien nach Wien zu übersiedeln, ließ Nissl, in Fügen angekommen, allsogleich fallen, eröffnete dort im letztgenannten Jahre eine eigene Werkstätte, die er unter Heranziehung zahlreicher Schüler und Gehilfen bis zu seinem Tode (4. Dez. 1804) aufrecht hielt. Im letzten Jahrzehnt übernahm sein Neffe und Nachfolger Franz Seraph Nissl zeitweilig die Führung der Werkstatt. Eine Anzahl von Schülern und Gehilfen ist uns mit Namen überliefert; mancher von ihnen hat sich späterhin einen geachteten Ruf erworben[4]). Einige unterbrachen den Gehilfendienst durch Jahre hindurch, um sich akademischen Studien zu widmen. Von den Neuerungen, die die Wiedereingetretenen dann mitbrachten, hat Nissl nicht viel Notiz genommen; insbesondere klassizistischer Formalismus hat in seine Werkstätte nie Eingang gefunden; er lag dem Wesen des Meisters, der die Natur mit dem Herzen gesehen hat, allzu ferne. Mit Straub scheint Nissl nach der Gründung der eigenen Werkstätte in Fühlung geblieben zu sein. Andauernde Förderung wurde ihm sodann durch das Benediktinerstift Fiecht bei Schwaz zuteil. Im übrigen muß sein Leben sehr einförmig verlaufen sein. Zeitgenossen haben ihn als einen ebenso konservativen wie originellen, religiös veranlagten, bescheidenen, zielbewußten und allgemein geachteten Menschen geschildert. Sein im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck aufbewahrtes Selbstporträt widerspricht dem nicht, wenngleich in manchen seiner Reliefs erzählenden Inhaltes Dinge vorkommen, die auch auf einige Veranlagung zu Gewalttätigkeit schließen lassen könnten.

Als vielbeschäftigter Altarbauer und Bildhauer war Nissl zur Einrichtung eines ausgedehnten Werkstattbetriebes genötigt, der infolge Arbeitsteilung und zeitweiligen Überhandnehmens der Gesellenarbeit einen handwerks- und fabriksmäßigen Anstrich bekam. Wenn auch immer nach Entwürfen des Meisters gearbeitet worden sein mag und viele seiner technischen Eigentümlichkeiten auf die Gesellen übergegangen sind, so trägt doch allzuvieles im ganzen Wurfe, in der Ausarbeitung der Gewänder und besonders in den Typen die Kennzeichen des Werkstattmäßigen an sich. Anderseits wieder läßt sich vielfach nicht mehr feststellen, ob die Schwächen und das Unbefriedigende eines Stückes auf Gehilfentätigkeit zurückzuführen sind oder darauf, daß es dem entwerfenden oder auch ausführenden Meister an Willen und Konzentration gefehlt hat, weil der Vorwurf nicht geeignet war, ein tiefer liegendes Interesse in ihm wachzurufen. Was nun das schöpferische Erfassen des Vorwurfes, die „Invention", und die innere Teilnahme für das zu schaffende Werk betrifft, so hing bei Nissl alles an der Frage: Abstraktion oder Gefühl? Der Entscheid konnte ihn, den Kirchenbildhauer, nur zu Extremen führen. Der Nährboden seiner Kunst war das Menschenleben, seine Phantasie fing erst an zu arbeiten, wenn es galt, den Menschen, sein Treiben und Leiden, und vor allem den leidenden und sterbenden

[4]) Der bei Giedion-Welcker, Straub S. 51 (Wiesensteig) erwähnte Straub-Gehilfe „Joseph Streiter von Schwatz in Tyrol" dürfte identisch sein mit dem in einem erhaltenen Verzeichnisse der Schüler und Gehilfen Nissls angeführten Josef Streiter aus Weerberg bei Schwaz.

Digitized by Google

Abb. 1. Fr. Xav. Nissl, St. Barbara, Schwaz

Abb. 2. Fr. Xav. Nissl, Johannes d. T., Fügen

Christus darzustellen. Handelte es sich um die Darstellung von Heiligen als solchen, dann fehlte der Phantasie die Triebkraft. Das Abstraktum des Heiligseins war ein Begriff, der dem Meister nur auf dem Umwege über das Rein-Menschliche, die warmblütige Natur faßlich wurde, mochte nun die Heiligkeit mit Verstandesgröße gepaart gewesen sein oder nicht. Deswegen war es seinem schöpferischen Sinne entgegen, mit Idealköpfen und Idealgewändersymbolik zu arbeiten oder gar die Betonung des Geistvollen in einem Heiligenantlitz zu versuchen. Da er außerdem abstrakten Ideen auch durch das Medium des Naturalismus nicht unmittelbaren künstlerischen Ausdruck verleihen konnte, blieb die Darstellung von Heiligen, denen vom Standpunkte des Rein-Menschlichen nichts abzugewinnen war, für immer sein schwacher Punkt und die Werke der Meister des Straubkreises konnten ihm nie etwas Nachzuahmendes oder Erreichbares

Digitized by Google

bedeuten. Erst wenn in das Wesen einer Heiligengestalt ein Zug von Menschentum hineinspielte, kam das Ursprünglich-Persönliche seines Stiles zum Vorschein und trat um so kräftiger, tiefer und reiner hervor, je weniger an Ekstatik und Überirdischem auf dem Programme stand[5]). An der hl. Barbara (1785, Abb. 1) vom ehemaligen „Knappenaltare" der Pfarrkirche in Schwaz dürften sich Gesellenhände nur wenig betätigt haben. Trotzdem ist der Ausdruck ein rein äußerlicher geblieben. Die Gesamtwirkung dieser $2^1/_2$ m hohen, für Fernwirkung berechneten, grau getönten Figur beruht in der harmonischen Gliederung der Masse, in den schönen Umrissen, die dem Körper mehr Leben geben als die Gesten und im Wechsel der nach allen Richtungen ausstrahlenden Linien. Freilich der großartige, weit ausholende Schwung der Straubschen Gewänder fehlt gänzlich und was Nissl seinem Lehrer an Gewandbehandlung abgesehen haben dürfte, ist ins Massige, Wulstige, Detaillose, allerdings auch Geschlossene übersetzt. Massig ist auch die Haartracht. Das Gesicht ist kein Idealtypus; es hat bäuerlich-provinziellen Charakter, ist aber sympathisch und nicht ohne Ausdruck. Im ganzen allerdings liegt der Schwerpunkt der Darstellung im Physischen und Formellen. Dies gilt mehr oder weniger von allen ähnlich beschaffenen Heiligenbildnissen; ebenso die vorerwähnte Umformung der von Straub übernommenen Einzelheiten in den Gewändern (Ausweiten der Ärmel, seitliches Ausladen und Fallen geraffter Gewandteile, Flächenbehandlung, Stoffcharakterisierung u. a. m.). Bei vielen Statuen dieser Kategorie arbeitet Nissl überdies noch viel mit Theatralik und gemachter Pose, wozu dann die Ausstattungsrequisiten, die oft einer Bauerntheatergarderobe entliehen scheinen, nicht schlecht passen.

Naturalistische Elemente kommen bei allen diesen Arbeiten nur in geringem Maße zur Geltung. Die Bildung der Gewänder verrät allenfalls ein Streben nach Realistik, das unter den Händen der Gehilfen zur Manier führt. Häufiger findet sich Naturalistik in der Gestaltung der Gesichter; sie haben mitunter porträthaften Charakter und verraten Gefallen an den heimatlichen Volkstypen. Viel näher an die Natur heran kommt Nissl, sobald es ihm möglich ist, die Idealgewänder und damit die Richtung auf dekorative Wirkungen ausschalten zu können. Die im Pfarrhause zu Fügen stehenden Statuen Johannes d. T. und Johannes Evang. (um 1773, Abb. 2) gehören hieher. Gedämpft polychromiert, nehmen sie das Auge zuerst durch die Lebendigkeit und Frische, mit der die Gewänder durchgebildet sind, gefangen, dann durch das Zurückhaltende, Geschlossen-Innerliche, Ruhig-Menschliche in Gesichtsausdruck und Gebärden. Für kirchliche Skulpturen im strengeren Sinne des Wortes sind sie in Formen und Ausdruck wohl zu frei; dafür ist aber auch das Naturgefühl des Meisters frei von Fesseln. Die Figuren sind entschieden eigenhändige Arbeiten Nissls und bekunden eine vorzüglich durchgebildete Schnitz- und Modelliertechnik[6]). Manches erinnert an die Technik Straubs, die Bildung der Haare und

[5]) Es ist sehr bezeichnend, daß Nissls Stil niemals bemerkenswerte Veränderungen erfahren hat, so daß von Stilentwicklung oder Epochen nicht gesprochen werden kann. In der Ornamentik ist Nissl um 1785 vom Rokoko zum Zopf übergegangen.

[6]) An erhaltenen Statuenfragmenten und an Bruchstellen läßt sich sehen, daß Nissl die letzten

Digitized by Google

Abb. 3. Fr. Xav. Nissl, St. Hermann Joseph. Innsbruck, Wiltener Pfarrkirche

wiederum verschiedene Eigentümlichkeiten in der Zeichnung und Modellierung der Gewänder, so die die rechte Seite des Täufers entlang gleitende, quer gebrochene Falte oder der um die linke Hüfte des Evangelisten gelegte Gewandbausch. Auch an der letzteren Figur fallen die die Faltenzüge quer brechenden, flachen Einkerbungen auf; sie wirken wie Lichtreflexe. Straub und noch mehr Ignaz Günther haben diesen malerischen Effekt gerne angewendet. Das übermäßige Verhüllen der Körperformen durch die Stoffmassen ist Nissls Eigentümlichkeit, seine „ägyptische Manier". Auf ihr beruht der Eindruck des Schweren, Lastenden, der vom Künstler ebenso gewollt ist, wie das Verhaltene im Ausdrucke der Seelenregungen. Wie ein gewachsener Organismus vereinigen sich diese Einzelwerte der Phantasiesprache zu einer Symbolik, durch die der Künstler sein Verstehen der legendären Gestalt zu verwirklichen sucht, so wie Straub das seinige durch gewaltigen Schwung der Gewänder und das Ideelle in Mienen und Gebärden ausgedrückt hat[7]). Noch deutlicher zeigt sich das an zwei in der Wiltener Pfarrkirche zu Innsbruck aufgestellten, wieder grau getönten, der Hauptsache nach eigenhändigen Statuen, die von verwandten Gefühlsaffekten getragen sind wie die beiden Johannesfiguren. Sie stellen zwei Angehörige des Prämonstratenserordens, Hermann Joseph und Gottfried von Cappenberg, dar (um 1780, Abb. 3). Das Prinzip des Kontrapostes ist bei diesen Figuren schon völlig ausgeschaltet. Der bis auf das Aufstoßen der Säume ungehemmte, ver-

Feinheiten der Oberfläche vielfach nicht im Holze ausgeschnitzt, sondern in die dick aufgetragene Grundierungsmasse hinein modelliert hat.

[7]) In den Reliefs sehen wir dieselbe Sprache ins Zeichnerische übertragen. Im Gegeneinanderneigen der Menschen, der Haltung der Köpfe, den weit ausgebogenen Rückenkurven kommt neben dem Verinnerlichenden auch die Ausdrucksmacht großer Linien zur Geltung. (Karl Voll, Führer durch die alte Pinakothek, weist auf die Rückenlinien der Sitzfiguren in Giottos Abendmahl hin und findet in der massiven Kraft dieser Gestalten die schweigsame Größe der ägyptischen Königsbilder.)

Digitized by Google

tikale Fall der schlicht und schmucklos wiedergegebenen Ordenskleider steigert den wiederum aus der Knappheit und verhüllenden Geschlossenheit der Umrisse hervorgegangenen Eindruck der Schwere und Erdennähe. Dabei sind die Gesten noch sparsamer verteilt, in der Realistik aber drastischer. Besonders in der Haltung der Köpfe kommt jenes Starke der Empfindung zum Ausdrucke, das unserem Meister Lob und Tadel zugleich zugezogen hat und seinem Hange zum Naturalismus zugerechnet wurde. In Wirklichkeit ist aber gerade die Kopfhaltung beider Figuren so unnaturalistisch wie möglich. Kein Mensch spricht mit so zurückgeworfenem Kopfe wie hier Gottfried von Cappenberg, und das Neigen des Hauptes bei Hermann Josef ist ein Ausdrucksmittel, an dessen gemütbewegender Kraft die griechische Klassik ebenso teil hat, wie etwa die Kunst des Mittelalters oder die Sprache unserer Modernen, das aber in Nissls Schnitzwerken ebenso selten auf unmittelbarer Naturnachahmung beruht wie in diesen letzteren Fällen; es dient als Symbol wie bei den Statuen Straubs das Ideelle des Gesichtes. Viele Gestalten Nissls, auch ein gekreuzigter Christus (Brixlegg), haben diese überstarke Seitwärtsneigung des Kopfes, darin sich das Menschlich-Innerliche, Überschwänglich-Innige spiegelt, und zwar des Meisters ebenso wie der Dargestellten, denn „ist der Meister fromm, die Figuren schauen mit ihren gekrümmten Hälsen ebenso aus", sagt Leonardo in seinem Traktat. Ein Bild voll Reiz und Wärme ist bei Hermann Josef das Ineinanderleben des Kindes und seines Trägers. Dasselbe Motiv war auch bei Johannes d. T. als die innere Wirkung bestimmend zur Anwendung gekommen.

Die beiden Prämonstratenserbildnisse führen uns zur Reihe jener Werke Nissls, in denen die Konzeption des Ganzen aus dem Ergründen und Miterleben seelischer Vorgänge herausgewachsen ist und die Formgebung nur mehr der Verdeutlichung dieser Seelenzustände dient. Den Weg in diese Sphäre kann nur ein Künstler finden, dessen eigenes Gefühls- und Seelenleben in impulsiver Weise zu Äußerungen drängt. Dies muß bei unserem Meister offenbar zugetroffen sein, denn seine bedeutendsten Arbeiten gehören hieher und sie verraten alle einen einheitlichen Schöpferwillen, der sich jedesmal mit größter Intensität ausgelebt hat. Im Jahre 1774 hat Nissl für die Kirche des Benediktinerstiftes Fiecht vier Beichtstühle mit figuralen Bekrönungen versehen. Es sind knieende Benediktinergestalten in wenig unter Lebensgröße, polychrom, als Personifizierungen der sogenannten „Beichterfordernisse" gedacht, also an sich schon Symbole, Allegorien[5]). Der Umstand, daß die Allegorie immer etwas Lehrhaftes an sich hat und, wenn sie zum Kunstwerke werden soll, nur aus dem unwillkürlichen Zusammenwirken des schöpferischen Impulses mit dem abstrakten Denken geboren werden kann, bedeutet für den schaffenden Künstler eine Fessel, deren Sprengung vielleicht größere Vorstellungskraft erfordern mag, wenn die Allegorie nur in einer Einzelgestalt besteht, da ja ihr Wesentliches schwerer zu fassen ist,

[5]) Das Symbol ber „Beichte" selbst ist fortgelassen. Ursprünglich waren die einzelnen Figuren von kleinen Engeln umgeben; anläßlich einer Restaurierung sind diese entfernt worden, wodurch die architektonische Wirkung zu Schaden kam.

Digitized by Google

Abb. 4. Fr. Xav. Nissl, Benediktinermönch (Beichtstuhlbekrönung). Stiftkirche Fiecht bei Schwaz

als das der Gruppe. In unserem Falle scheint das Abstreifen dieser Fessel dem Bildhauer nicht schwer geworden zu sein, denn die vier Figuren sind nicht nur von größter Ausdruckskraft, sondern auch von erschöpfender, durch Abstufung des Lebensalters unterstützter Charakteristik, so daß Verwechslungen tatsächlich ausgeschlossen sind. Der Betrachter soll die Personifizierungen der Gewissenserforschung, der Reue, des Vorsatzes und der Genugtuung vor sich sehen und was aus den vier Mönchsgestalten spricht, ist schmerzvolle Klage, Seelenkampf, Schwanken des Willens (Jüngling), Reue und Zerknirschung (Jüngerer Mann, Abb. 4), inbrünstiges, hoffnungsvolles Beten (Mann reiferen Alters) und die verklärte Ruhe des Büßers (sich geißelnder Greis). Trotz der Einheitlichkeit in Aufbau und Kleidung kommt ein großer Gefühlsreichtum zum Ausdrucke. Dabei fehlt jedes äußerliche Pathos, jedes Ausladen; ein angeborenes Raumgefühl läßt den Bildhauer die Seelenregungen gleichsam im Inneren des Blockes lokalisieren. Wieder sehen wir in den ausschlaggebenden Momenten, besonders in der charakteristischen, massiven Bildung der lastenden Unterkörper etwas Antinaturalistisches, zugleich die Veranschaulichung des Innenlebens Unterstützendes, Naturalistik aber nur in der Polychromie, diesem wirksamsten Hilfsmittel zur Volkstümlichkeit, und in zahlreichen Einzelheiten, aber auch da oft in grundsätzlicher Übertreibung (siehe die Stirnfalten in Abb. 4). Die erste Gestalt steckt wohl noch im Rokokogeschmacke. Im übrigen erinnert die ganze Figurenreihe lebhaft an die Schnitzwerke der Spanier, insbesondere der Sevillaner, des 17. Jahrhunderts, die übrigens in der Naturalistik viel weiter gegangen sind. Die Rassenverschiedenheit allerdings sorgt für einen erheblichen Abstand in der Auffassung; das Religiös-Fanatische, zugleich Leidenschaftlich-Sinnliche der Spanier erscheint hier in Stille, Insichgekehrtheit, Innerlichkeit

Digitized by Google

umgewandelt. In technischer Hinsicht ist bemerkenswert, daß Nissl an den vier Mönchsgestalten mehr als sonst mit großen Flächen gearbeitet hat. Auch Straub hat die Breitflächigkeit nie so weit entwickelt. In der Belebung der Flächen durch Schlaglichter geht Nissl zwar von Straub (und Günther) aus, doch scheint die Art des Sehens nicht mehr die gleiche gewesen zu sein; seine Oberflächenbehandlung dürfte eher auf jener Art des Sehens und Reproduzierens beruht haben, für die später der Ausdruck „impressionistisch" geprägt worden ist.

In den Jahren zwischen 1790 und 1795 hat Nissl eine zweite Reihe von Beichtstuhlfiguren geschaffen. Sie stehen in der Pfarrkirche zu Brixen i. Th. und lassen wie die in Fiecht keine Spur fremder Hände erkennen. Als Träger der Symbole fungieren hier nicht mehr neutrale Gestalten, sondern biblische, also geschichtliche Personen, König David, Petrus nach der Verleugnung, der verlorene Sohn (Abb. 5) und die büßende Magdalena (Abb. 6). Der Zweck der Allegorie springt infolgedessen nicht mehr so unmittelbar in die Augen, wenn auch ihr Wesentliches mit gleicher Deutlichkeit gegeben ist wie in Fiecht. Die Figuren sind wieder polychrom und in kniender Stellung, außerdem von je zwei allegorischen Kindergestalten begleitet. Die technische Arbeit ist von größter Solidität und Güte. Was von den Fiechterfiguren über das Zusammenwirken von Naturalismus und Formsprache gesagt wurde, gilt hier in verstärktem Maße. Der erstere ist umfassender und drastischer, ohne deswegen zu Sentimentalitäten oder Kraßheit zu führen (Petrus, der verlorene Sohn und Magdalena sind als Leute aus dem arbeitenden Volke geschildert), die letztere, besonders bei David und Petrus, noch breiter und mächtiger und durch eine Architektonik von geometrischer Strenge und Regelmäßigkeit zu unmittelbarster Wirkung gebracht. Im Gesamtausdrucke liegt die gleiche Kraft und Wahrheit wie bei den Fiechterfiguren und das zielbewußte Streben nach Volkstümlichkeit kommt womöglich noch entschiedener zum Durchbruche. Wieweit Nissl mit seinem Ideale einer volkstümlichen Kunst außerhalb der zeitgenössischen Bildhauertraditionen stand, zeigt sich an diesen acht Büßergestalten in voller Klarheit. Zwischen ihnen und dem Volkstümlichsten, was Straub und sein Kreis geschaffen hat, liegt ein Abstand, den nur eine jeden Schulzusammenhang auslöschende Willensdivergenz hat zeitigen können.

Das Motiv der knienden Gestalt hat Nissl ebenso wie das der sitzenden auch für Heiligendarstellungen hervorgeholt. In der Kirche zu Uderns im Zillertale befindet sich eine hl. Magdalena (nicht als Allegorie gedacht) und eine Mutter Anna mit Maria (um 1788, Abb. 7), erstere kniend, letztere sitzend. Sie erscheinen allerdings in Goldgewändern, sind aber im übrigen von einer den Brixener Beichtstuhlfiguren verwandten Auffassung und Formgebung, in ruhiggemessener Haltung. Bei der hl. Magdalena ist der Ausdruck tiefer Trauer nicht in dem Maße erreicht, wie bei der gleichnamigen Figur in Brixen; doch läßt die Schwerfälligkeit und Wucht des Körpers, als ob Zentnerlast ihn drückte, bei Vermeidung aller Formenreize diese Gestalt in ähnlicher Weise wirken. Auch bei Mutter Anna mit dem lesenden Kinde sind die Regungen der Menschen-

Digitized by Google

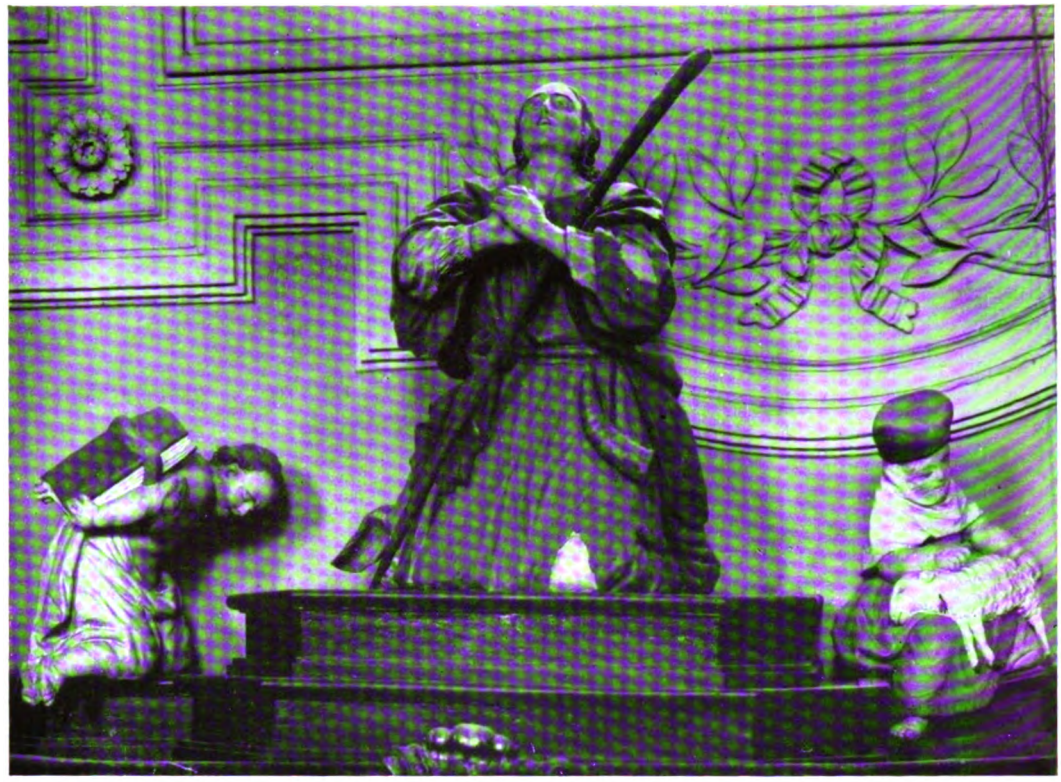


Abb. 5. Fr. Xav. Nissl, Der verlorene Sohn (Beichtstuhlbekrönung). Brixen i. Th.

Abb. 6. Fr. Xav. Nissl, St. Magdalena (Beichtstuhlbekrönung). Brixen i. Th.

Digitized by Google

Abb. 7. Fr. Xav. Nissl, Altarstatuen, Mutter Anna mit Maria, St. Magdalena. Uderns im Zillertal

seele betont. Im allgemeinen hatte Nissl für Gruppenbildung kein gutes Auge. Hier wirkt die Gruppierung trotz der Oberflächlichkeit der inneren Beziehungen ganz gut, weil sie aus der Abrundung des Blockes heraus entstanden ist. Beide Statuen können als eigenhändig gelten. Bei Mutter Anna fällt das unruhige, starke Schatten werfende, zum Teil schematische Faltenwerk auf. Möglicherweise ist die Formung langgezogener Falten, die bei Werkstattarbeiten der späteren Zeit in viel größerem Maße vorkommen, auf die Einwirkung akademisch geschulter Gehilfen zurückzuführen. Die Kopfbedeckung der Frau erinnert an Straubsche Vorbilder, während die stoffliche Durchbildung des rauhen Untergewandes der hl. Magdalena (so wie des der Brixener Magdalena und des Fügener Johannes d. T.) wohl Nissls eigenste Erfindung und Arbeit sein dürfte. Aus verschiedenen Einzelheiten, besonders aus den Gesichtern, spricht wieder scharfe Naturbeobachtung.

Digitized by Google

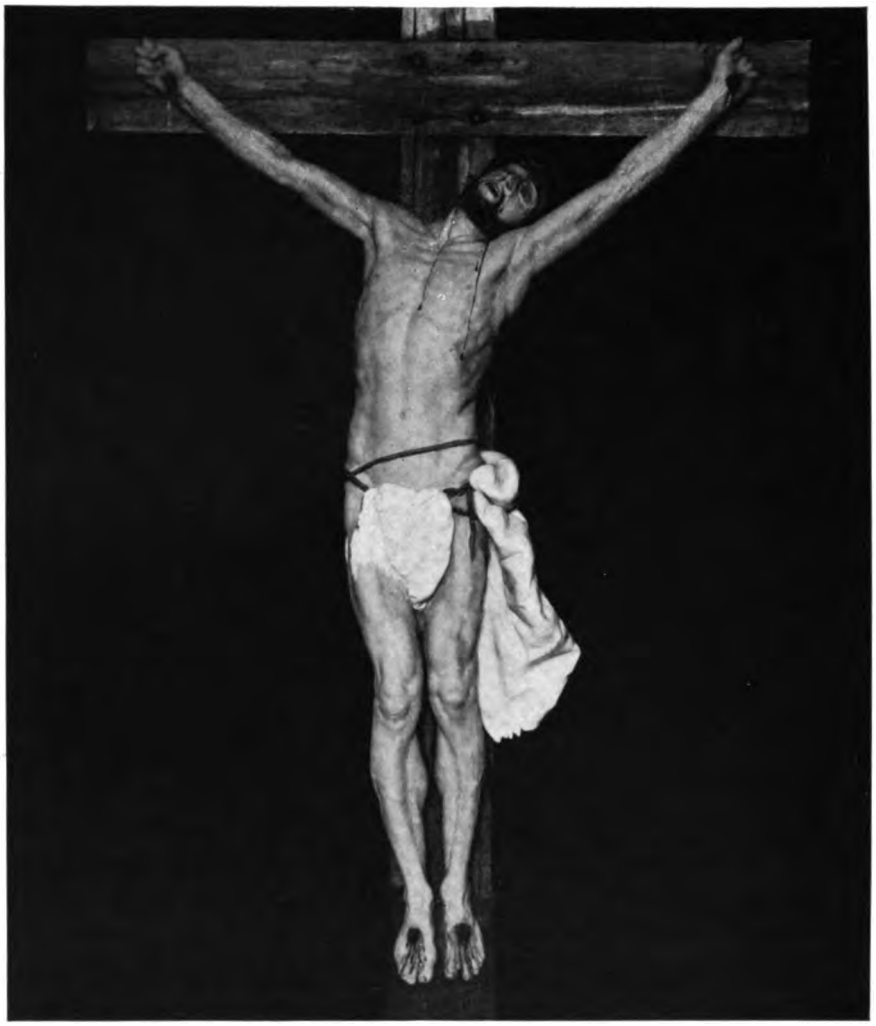


Abb. 8 Fr. Xav. Nissl, Kruzifix. Stift Flecht bei Schwaz

Das ausgeprägteste Leitmotiv in Nissls Lebenswerk war die Darstellung des gekreuzigten Christus. Für dieses mit dem Ausgange der Barockkunst in größter Mannigfaltigkeit und den gegensätzlichsten Formen förmlich erschöpfte Thema hatte der von Rubens geschaffene und in Deutschland mit vieler Liebe nachgebildete Typus mit muskulös entwickeltem Körper, steil nach aufwärts gerichteten Armen und trotz häufiger Betonung der frontalen Symmetrie mit pathetischem Ausdrucke und überlegter Realistik einen markanten Höhepunkt bedeutet. Nun läßt es sich nicht leugnen, daß dieser zur Zeit Nissls noch vielgebrauchte Typus zu äußerlichen Effekten neigt. Darin mag der Grund zu suchen sein, warum sich Nissl geflissentlich von ihm ferne gehalten hat. Seine Kruzifixe, auch die Werkstattarbeiten, sind wohl alle mehr oder weniger realistisch

Digitized by Google

aufgefaßt, doch, von einem einzigen eigenhändigen Stücke abgesehen, immer von derselben formellen Einfachheit, haben wagrechte oder nur wenig nach aufwärts gestreckte Arme, nebeneinander festgenagelte Füße, eine leichte Ausschwingung in den Hüften und Lendentücher von geringer Ausladung. Doch ist jedes einzelne der eigenhändig gearbeiteten Kruzifixe von ausgesprochener Originalität und besonders im Ausdrucke des Gesichtes individuell. Das einzige bekannte Stück, das vom obigen Kanon abweicht, ein Zimmerkruzifix von ungefähr $^1/_2$ m Körperlänge, ist zugleich das schönste, das überhaupt aus Nissls Hand hervorgegangen ist. Es befindet sich in den Prälatenräumen des Stiftes Fiecht (um 1775, Abb. 8). Mit seinem Ausdrucke des kraftvoll-sehnsüchtig Erregten gehört es in eine Reihe mit den Fiechter Beichtstuhlfiguren. In der unteren Hälfte des Körpers herrscht Symmetrie; die Beine von den Fußspitzen bis zu den Hüften laufen parallel. Von den Hüften aufwärts ist Symmetrie vermieden. Die Arme sind ziemlich steil gehalten. Der hagere, sehnige Körper mit gewaltsam aus den Gelenken gezerrten Gliedern scheint mit allen Muskeln zu zucken. Die Schultern verschieben sich, das Haupt ist zur Seite gesunken, am Halse treten gestraffte Sehnen hervor, die Finger krampfen sich zusammen. Todesangst spricht aus dem bartumrahmten Gesichte, dessen geöffnete Lippen die Zähne sehen lassen. Die Augen sind von den schweren Lidern halbverdeckt, Glanzlichter lassen sie tränenfeucht erscheinen. Das stark ausladende Lendentuch spielt in zahlreichen Lichtbrechungen und hat etwas Wildes im Wurfe. Seine nach links flatternde Hauptmasse hat die Ausbiegung der rechten Hüfte auszugleichen. Der Körper weist außerordentlich schöne Umrißlinien auf, deren Fluß wieder an die Konturen der knienden Mönchsfiguren erinnert. Durch das Herausentwickeln der Bewegungen von unten nach oben und die vertikalen und horizontalen Verschiebungen im oberen Teile ist die körperliche Funktion, der Kraftaufwand, das Aufbäumen des Organismus und die nicht aussprechbare innere Erregung mit Genialität verlebendigt und trotzdem eine wundervolle formelle Abrundung und Harmonie erreicht, die im Ausdruck des Gesichtes ihren Schlußstein findet.

Als zeitlicher und stilistischer Antipode dieses Kruzifixes mag noch das Wandkreuz erwähnt werden, das Nissl 1802 für die Pfarrkirche in Fügen geschaffen hat[9]). Das Oberflächlich-Improvisatorische des Alterswerkes und eine ernst und machtvoll wirkende Großzügigkeit stehen in untrennbarem Konnex. Ein gewaltiger, überlebensgroßer, fast unförmlicher Körper, ohne formelle Vorzüge, hängt mit geknickten Knien am Kreuz, schwer und leblos, ohne Elastizität und Muskelspiel. Im Entwurfe war der Körper wohl naturalistisch gedacht, aber bis die Arbeit zu Ende war, hatte die schaffende Phantasie jeden Naturalismus paralysiert. Die Oberflächendetails sind nahezu unterdrückt; nur einige starke Muskeln sind im großen herausgearbeitet. Ohne Rücksicht auf anatomische Notwendigkeiten geschah die Verbindung der athletischen Oberarme mit dem breit und mächtig gebauten Körper. Es gibt keine Schönheit der Umrisse mehr; nur den Eindruck der schwer lastenden Masse. Haftet aber der Blick an dem

[9]) Eine brauchbare Abbildung war leider nicht zu erlangen.

Digitized by Google

bleischwer niederhängenden Haupt mit dem wunderbaren Ausdruck der Todesruhe im Antlitze, dann scheint die Körpermasse wie notwendig. Ein normal gebauter Körper würde unter der Wucht dieses Kopfes den Eindruck der Schwächlichkeit machen; dem Ganzen würde das Zwingende der inneren Zusammengehörigkeit fehlen. Das Kruzifix war Nissls letztes Werk. An ihm läßt sich vielleicht schneller als an anderen erkennen, daß der Meister mehr war, als ein Naturalist.

Digitized by Google

DIE HIEROGLYPHEN DER DEUTSCHEN ROMANTIKER

Von LUDWIG VOLKMANN

Mit dem ausgesprochenen Zuge zum Übersinnlichen, Mystischen, der einer starken Richtung unserer jüngsten Kunst das Gepräge gibt, ist auch ein Schlagwort wieder häufiger aufgetaucht, das im Zeitalter des Realismus bedeutungslos geworden war und das doch vor hundert Jahren eine große Rolle in allen Kunstbetrachtungen gespielt hat: das Wort Hieroglyphe, über dessen eigentlichen Sinn sich freilich die, welche es gefühlsmäßig gebrauchen, vielleicht heute manchmal ebensowenig klare Rechenschaft geben wie damals. So schreibt Karl Scheffler in seinem Nachruf für Hans Thoma (Kunst und Künstler, Dezember 1924): „Thoma schweifte gern an den Grenzen der Kunst; wenn der Trieb aber gefährlich wurde, so sprang zur rechten Zeit das Talent ein, das eine unbewußte Kraft ist und eine eigene Art von Phantasie und Sittlichkeit und eigene Vorstellungen vom Sittlichen hat, das in Formen denkt, in Hieroglyphen der Empfindung sich ausdrückt und mit Hilfe des „Richtigen" die geistigsten Beziehungen herstellt." Walther Unus sagt in der Besprechung von Albert Dresdners Buch über schwedische und norwegische Kunst seit der Renaissance (Zeitschrift für bildende Kunst, 58. Jahrgang, Heft 9/10): „Vigeland . . . . ist die skulpturale Monumentalität versagt; dafür ist bei ihm die inhaltlich überladene Hieroglyphe hervorgekommen: eine moderne Bronzeparallele zu altnordischer Ornamentik"; und in einem Artikel von L. de Marsalle über die plastischen Arbeiten von E. L. Kirchner (Cicerone, Juli-Heft 14, 1925) lesen wir: „Schon die frühe Hockende aus Holz ist als Gesamtkomposition eine absolute Hieroglyphe des Begriffes Hocken", worauf er noch seinen Aufsatz im „Genius" über Kirchners Graphik zitiert, worin schon gesagt war, daß Kirchner an der Melancholischen Frau zur Erzeugung seelischen Ausdrucks „das Auge zu einer sprechenden Hieroglyphe gestaltet hatte". — Bewußt oder unbewußt folgen unsere neuen Romantiker damit den Spuren ihrer großen Vorgänger zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die ihrerseits wieder auf älteren Traditionen, sie nach ihrer Art wandelnd, fußten, und so ist es doppelt reizvoll, jenem Begriff des „Hieroglyphischen" in der deutschen Romantik einmal nachzugehen, seine Wurzeln zu ergründen, seine literarische und künstlerische Ausprägung zu verfolgen und seine tiefere Bedeutung und Auswirkung zusammenhängend darzustellen. — Es muß hierbei als bekannt vorausgesetzt werden, daß die Bedeutung des Wortes Hieroglyphe schon seit der Renaissance eine tiefgreifende Umformung erfahren hatte, und daß man

Digitized by Google

nicht nur in kühnem Schöpferdrang aus halbverstandenen Notizen antiker Autoren über die geheimnisvolle und heilige ägyptische Bilderschrift eine eigene „Renaissance-Hieroglyphik" zu entwickeln gewagt hatte, sondern daß überhaupt alles Symbolische, Übertragene, Bildrätselhafte in diesen Begriff hineinbezogen und zu einer gewaltigen Flut emblematischer Literatur und Kunst ausgebildet worden war, bevor durch Champollions genialen Griff die wirkliche Entzifferung der Hieroglyphen erfolgen konnte.[1]) Noch Winckelmann hatte diese als unmöglich und den Versuch dazu als ein Mittel sich lächerlich zu machen bezeichnet; die klassischen Allegorien aber, die er an Stelle der schwülstigen Symbolik der Vorzeit setzen wollte, waren nicht verständlicher als jene, und mit Recht konnte Aug. Wilh. Schlegel in einer Rezension (Heidelberger Jahrbücher der Literatur 1812. Werke, herausg. v. Böcking, Bd. XII S. 346) sagen, das seien im Grunde nur neue Hieroglyphen, ja bloße abgeschmackte Rebus. — Noch sachlicher, sogar skeptischer stellte sich die Aufklärungszeit zu dem geheimnisvollen Nimbus der Hieroglyphen, in denen man ja bisher tiefe Mysterien und uralte Priesterweisheit vermutet hatte. Joh. Gottfried Herder schreibt im 3. Teil seiner Ideen zur Geschichte der Menschheit 1787 — drei Jahre nach dem Erscheinen von Kants Schrift „Was ist Aufklärung" — Buch XII, 5. Ägypter, über die Pyramiden, Obelisken und Tempel, die mit ihren Bilderschriften noch jetzt das Erstaunen der Reisenden, die Wunder der alten Welt seien, folgende bezeichnend nüchterne Sätze: „Vergebens sucht ihr Geheimnisse unter den Pyramiden oder verborgene Weisheit an den Obelisken; denn wenn die Hieroglyphen der letztern auch entziffert würden: was würde, was könnte man an ihnen anders, als etwa eine Chronik verstorbener Begebenheiten oder eine vergötternde Lobschrift ihrer Erbauer lesen? .... Überhaupt läßt sich aus Hieroglyphen so wenig auf eine tiefe Weisheit der Ägypter schließen, daß sie vielmehr gerade das Gegenteil davon beweisen. Hieroglyphen sind der erste rohe Kindesversuch des menschlichen Verstandes, der Zeichen sucht, um seine Gedanken zu erklären; die rohesten Wilden in Amerika hatten Hieroglyphen, so viel als sie bedurften: denn konnten nicht jene Mexikaner sogar die ihnen unerhörteste Sache, die Ankunft der Spanier, in Hieroglyphen melden?" Er meint daher, es zeige vielmehr Armut der Ideen und Stillstand des Verstandes, daß die Ägypter so lange bei dieser unvollkommenen Schrift blieben, die Wissenschaft und Fortschritt nur hemmte; selbst die Chinesen seien weiter gegangen und hätten aus ähnlichen Hieroglyphen wirkliche Gedankencharaktere erfunden. Dann fährt er fort: „Man hat viel darüber geredet, ob die Hieroglyphen Priester-Geheimnisse enthalten haben? Mich dünkt, jede Hieroglyphe enthalte ihrer Natur nach ein Geheimnis, und eine Reihe derselben, die eine geschlossene Zunft aufbewahrt, müsse für den großen Haufen notwendig ein Geheimnis werden .... Daher der notwendige Mangel einer verbreiteten Aufklärung in jedem Lande, in jeder Zunft einer so-

[1]) Karl Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus. Jahrbuch der kunsthistor. Sammlgn. Wien, Bd. 32, Heft 1, 1915, und L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. Leipzig 1923.

Digitized by Google

genannten Hieroglyphen-Weisheit, es mögen Priester oder Nicht-Priester dieselben lehren. Nicht jedem können und werden sie ihre Symbole entziffern, und was sich nicht durch sich selbst lernen läßt, bewahrt sich leider, seiner Natur nach, als Geheimnis. Jede Hieroglyphen-Weisheit neuerer Zeit ist also ein eigensinniger Riegel gegen alle freiere Aufklärung, weil in den älteren Zeiten selbst Hieroglyphik immer nur die unvollkommenste Schrift war." So kommt er zu dem völlig negativen Schlusse, tötend sei die Mühe, die man auf willkürliche Zeichen, als wären sie notwendige, ewige Sachen, wendet.

Auch Goethes universaler Geist konnte von den rätselvollen Sinnbildern nicht unberührt bleiben; aber in das wissenschaftliche Interesse mischt sich bei ihm alsbald das künstlerische, und neben der Erkenntnis fordert die Phantasie ihr Recht. Von seiner italienischen Reise schreibt er Rom, 1. Sept. 1787 — also im gleichen Jahre wie Herder — über den Obelisken des Sesostris, daß er Abgüsse davon machen lasse, da man, wenn er erst aufgerichtet sei, die Hieroglyphen nicht mehr erreichen könne. Aber schon im Groß-Cophta (1791) wendet er das Thema, von Cagliostros Abenteuern angeregt, poetisch-mystisch, und im 4. Auftritt des 1. Aufzuges sieht der Domherr bei dem bloßen Worte Cophta gleich Ägypten mit Pyramiden, Sphinx und Hieroglyphen vor sich. Tieck und Wackenroder haben, wie aus Briefen hervorgeht, das Stück mit Interesse gelesen und gewiß Anregung daraus geschöpft. Später gebraucht Goethe das Wort dann gern schon in übertragenem Sinn, für jede abgekürzte, nur andeutende Darstellung, die den Betrachter die Hälfte nur erraten läßt — eine Auffassung, die der romantischen durchaus nahekommt. So heißt es in „Der Sammler und die Seinigen", 3. Brief: „Das Kühne, Hingestrichene, wild Ausgetuschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen." Ebenda im 8. Brief, 6. Abteilung, nennt er „verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernden Hieroglyphen", und in dem Aufsatz über Gérards historische Porträts (1826) sagt er gegen den Schluß von dem Künstler: „Wie er denn auch auf eine gleichsam zauberische Weise die verschiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeutet und so einen jeden, der Auge und Sinn für solche Hieroglyphen gebildet hat, vollkommen befriedigen muß." Endlich in „Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung" über die Pferde auf antiken Gemmen, die auch ohne Andeutung des Geschirrs den Wagen ziehen: „Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf." Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß dieser Wandel der Auffassung durch den Verkehr mit jenem merkwürdigen und sympathischen Künstler beeinflußt wurde, den man als den eigentlichen „Hieroglyphiker der Romantik" bezeichnen darf und den sich Goethes gewaltige Persönlichkeit vom widerstrebenden Gegner zum bewundernden Freunde gezwungen hatte: Philipp Otto Runge, dessen Werke und geistige Beziehungen naturgemäß auch im Mittelpunkt unserer folgenden Betrachtungen stehen müssen; schrieb doch Goethe selbst an Runge, Weimar, den 2. Juni 1806: „Wir glauben Ihre sinnvollen Bilder nicht eben ganz zu verstehen, aber wir verweilen gern dabey und vertiefen uns öfter in Ihre geheimnisvolle, anmuthige

Digitized by Google

Welt", wobei er freilich hinzufügte, er wünsche nicht, daß die Kunst im Ganzen diesen Weg verfolge! Und in „Kunst und Altertum", 2. Heft 1817 (Neu-Deutsche religiös-patriotische Kunst) nannte er Runges „Tageszeiten": „Darstellungen einer neuen wundersamen Art; ihrem äußeren Ansehen nach dem Fach der sogenannten Grotesken verwandt, hinsichtlich auf den Sinn aber wahre Hieroglyphen" ..... „Wie viel Zeit und tiefes Nachdenken muß nicht Runge auf die vorerwähnten allegorischen Blätter, die Tageszeiten vorstellend, verwendet haben! Sie sind ein wahres Labyrinth dunkler Beziehungen, dem Beschauer durch das fast Unergründliche des Sinnes gleichsam Schwindel erregend." Im letzten Grunde war dem reifen Goethe eben doch alles Unklar-Romantische zuwider, und bekannt ist seine scharfe Äußerung gegen Wackenroder und Friedrich Schlegel in „Kunst und Altertum" 1816, I, 2: „Von dem kränklichen Klosterbruder hingegen und seinen Genossen, welche die seltsame Grille durchsetzten, merkwürdige Werke ganz neuer Art, Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aus Naturgefühlen, Naturansichten, Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, entfernt von der alten Weise der Vorwelt, zu verlangen[2]), rechnen wir kaum zwanzig Jahre, und dieses Geschlecht sehen wir schon in dem höchsten Unsinn verloren." Wilhelm Heinrich Wackenroder hatte allerdings in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) den echt romantischen Begriff der Hieroglyphik als rein gefühlsmäßiger Natursymbolik schon vollkommen formuliert, wenn er in dem Abschnitt „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft" schrieb: „Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist durch ähnliche dunkle und geheime Wege eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedienet sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles was an uns ist, von Grund auf erschüttert wird" ... Und in dem Abschnitt „Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben" vergleicht er zum Schlusse Religion und Kunst „zweien magischen Hohlspiegeln, die mir alle Dinge der Welt sinnbildlich wiedergeben, durch deren Zauberbilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne".

Runge selbst, der ja den literarischen Kreisen der Romantik, besonders Tieck, persönlich nahe stand, hat sich über sein Schaffen ausführlich geäußert, und sein Bruder Daniel hat alle diese Zeugnisse nebst den Äußerungen anderer über sein Werk pietätvoll gesammelt, so daß wir daraus ein klares, zusammenhängendes Bild auch von seiner Auffassung des „Hieroglyphischen" gewinnen.[3]) Von dem Hauptwerk, den Tageszeiten, sagt Daniel in den „Nachrichten vom Lebensgange

[2]) Die zitierten Worte sind, nicht ganz genau, dem unten noch zu erwähnenden Aufsatz Friedrich Schlegels in der „Europa" 1803, II, 2, entnommen.

[3]) Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften. Hamburg 1840. 2 Bände. Die eingeklammerten Band- und Seitenzahlen im folgenden beziehen sich stets auf diese Ausgabe.

Digitized by Google

des Verfassers" (II, 469) abschließend: „Sich zwar mit Arabesken und Hieroglyphen, wie man es immerhin nennen mag, meistens auf einen Kreis von Kindern und Blumen in der Darstellung beschränkend, wollte er das, was in dem unendlichen Leben der Natur sich auf ihre Offenbarung einer ewigen Schöpfung, ewigen Erlösung und Heiligung der Welt symbolisch beziehen läßt, also was sie an Stoff an die Hand gäbe für das Höchste und Größte, herausgreifen", woraus deutlich hervorgeht, daß der letzte Sinn dieser symbolischen Darstellungen religiös gemeint war. Wie sehr es den tief empfindenden Künstler drängte, sein ganzes Inneres in einer Art Bilderschrift auszusprechen und anderen mitzuteilen, zeigt schon ein Brief des 22jährigen an den Bruder, Kopenhagen, den 31. Dez. 1799 (II, 38), wo er sagt: „Ich hatte dieser Tage den Gedanken, einen Roman oder sonst eine Geschichte in lauter Bildern zu schreiben, aber mich hat wieder eine Ohnmacht befangen", und noch stärker der gleichfalls an Daniel gerichtete Brief aus Dresden 1801 (I, 4), worin er unmittelbar bekennt, daß es ihn von Anbeginn gedrängt habe, sein inneres Gefühl anderen deutlich zu machen; dann fährt er in seiner innigen und eindringlichen Weise fort: „Friede sey mit euch! — Das Wort hab ich mir gesagt, wenn es an den Wänden pochte und polterte, und ich mich recht still gehalten. — Nun habe ich seit mehr Jahren schon die Bemerkung gemacht, daß es wirklich solche Worte gebe, wodurch man sich recht bis ins Innerste verstehen könnte, daß aber auch der eigentliche Gebrauch dieser Worte fast ganz aufgehört hat und man die Schriftzüge bloß als etwas ganz wunderliches und als rare Sachen aufhebt und nachmacht, auch wohl verschiedentlich zusammensetzt, weil man doch gehört hat, daß vor Zeiten was damit geschrieben sey; ob die Dinger nicht noch sollten einen Laut von sich geben? Das Zusammenstellen muß es aber wohl nicht ausmachen. Man klagt recht darüber, daß man nun alle ägyptischen Gräber aufgemacht, worin so viele Hieroglyphen sich befinden, daß man nichts davon versteht; ich kann mir das denken, wozu wären es wohl auch Gräber, wenn nicht der Geist und alles, selbst die lebendige Gestalt der Hieroglyphe mit darin begraben wäre? Und sollten wohl die Bilder aus allen italienischen Schulen verstanden werden? Mich deucht, sie wollen nur die Schrift verstehen, nicht die Worte, die damit geschrieben sind; es sind zu ihrer Zeit selbst schon viele Leute aufs Schreiben verfallen, die bloß an den Schriften Vergnügen gefunden haben ..... wenn man aber das, was jene rechten Leute schreiben wollten, auch in sich hat, so versteht man auch ihre Schriften" ..... So sucht er seinerseits die Früheren zu verstehen und meint, es müsse die rechte Kunst sein, sich so auszudrücken, daß das Gefühl zur Sprache wird, sei es auch nur eine „Familiensprache" für einen engeren Kreis, wie solche „die Apostel, die frommen Musici und die großen schönen Dichter" hatten. „Man sollte für diese Kunst, die ich meyne, und die doch wohl die eigentliche ist, fürs erste nicht so sehr darauf sehen, wie einer etwas sagte, sondern daß er auch wirklich etwas sagte und zu sagen hätte." Man sieht, es handelt sich eben bei dieser „Hieroglyphik" um eine ausgeprägte Inhalts- oder, wie wir heute so gern sagen, Ausdrucks-Kunst; ein Brief vom 9. März 1802

Digitized by Google

(I, 11) gibt dies ebenso klar zu erkennen: „Wenn unser Gefühl uns hinreißt, daß alle unsere Sinne im Grunde erzittern, dann suchen wir nach den harten, bedeutenden, von andern gefundenen Zeichen außer uns und vereinigen sie mit unserm Gefühl; im schönsten Moment können wir es dann andern mitteilen.“ — Und in demselben Brief kommt er auch auf seine frühere Idee einer förmlichen Bilderchronik zurück, indem er schreibt: „Ist es nicht sonderbar, daß wir klar und deutlich unser ganzes Leben empfinden, wenn wir dicke schwere Wolken bald dem Monde vorübereilen, bald ihre Ränder von dem Monde vergoldet, bald die Wolken den Mond völlig verschlingen sehen? es kömmt uns verständlich vor, als könnten wir bloß in solchen Bildern unsere ganze Lebensgeschichte schreiben.“ — Das echt romantische, gesteigerte Empfindungsleben, das sich in solchen Ideen kundgibt, wandte sich bei Runge nun besonders seinen Lieblingen, den Blumen, zu — die „blaue Blume“ ist ja seit Novalis-Hardenberg gleichsam das Symbol der Romantik überhaupt — und so schreibt er weiter: „Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume, also eine menschliche Gestalt, und das ist erst die rechte Blume, die wir mit unserer Freude meynen.“ Er verbindet damit noch eine besondere Farbensymbolik, indem er weiß = Licht oder gut setzt, schwarz = Finsternis oder böse, blau = Ehrfurcht oder der Vater, rot der Mittler zwischen Himmel und Erde, gelb der Tröster usw. Es ist bekannt, daß Runge diese Zeichensprache und insbesondere die Blumen und Kinderengel zum Teil dem Mystiker Jakob Böhme entnommen hat; in der reichen Literatur über den Künstler[4]) ist dies im einzelnen ausgeführt und gezeigt, wie sich viele seiner Motive in Böhmes Werken, ja sogar auf Titelblättern alter Ausgaben derselben, vorgebildet finden. In Böhmes Schrift De signatura rerum (1622) beginnt Kap. 9: „Von der Signatur, wie das Innere das Äußere bezeichnet“, mit den für die ganze natursymbolische Auffassung so charakteristischen Worten: „Die ganze äußere sichtbare Welt mit all ihrem Wesen ist eine Bezeichnung oder Figur der inneren geistlichen Welt; alles was im Inneren ist, und wie es in der Wirkung ist, also hats auch seinen Charakter äußerlich“ ..... Der Künstler selbst äußert sich über seine inneren Gesichte und deren Gestaltung anläßlich des Bildes „Die Quelle“ in einem Briefe an Daniel, Dresden, 27. Nov. 1802, wie folgt (I, 19): „Es muß dir, und jedem auch, heimlich so seyn, wenn du an einer Quelle oder einem Bach liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen und die Blasen zerspringen, und die munteren Töne, die so aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Ästen

[4]) Andreas Aubert, Runge und die Romantik. Berlin 1909. — S. Krebs, Philipp Otto Runges Entwicklung unter dem Einfluß Ludwig Tiecks. Heidelberg 1909. — Ulrich Christoffel, Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München 1920. — Paul Ferd. Schmidt, Philipp Otto Runge. Leipzig 1923. — W. Roch, Runges Kunstanschauung, Straßburg 190?. — E. Ederheimer, Jakob Böhme und die Romantiker. Heidelberg 1904.

Digitized by Google

der Bäume, es muß einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielte bloß mit dem Wasser und entlockte der Harfe diese munteren Töne. Die Blasen zerspringen und es hüpfen muntere Kinder heraus, wenn sie zerspringen, und gleiten in das Schilf hinab, und die Lilie steht im höchsten Licht, die Rose sieht von unten hinein in den Kelch und die weiße Lilie errötet von dem glühenden Kuß ...." Das alles malt er dann ganz wörtlich. „Das Bild ist so: Die Nymphe liegt an der Quelle und spielt mit den Fingern im Wasser, und die Blasen werfen sich groß auf und die munteren Knaben sitzen in den Blasen und wollen heraus, und wie diese zerspringen, fliegen sie in die Blumen und Bäume; der Charakter der Jungen ist völlig übereinstimmend mit den Blumen, zu welchen sie gehören, so daß sie uns ordentlich körperlich den Begriff von den Blumen geben. Die Lilie steht im höchsten Licht und die Eiche breitet wie ein Held die Zweige über sie hin; aber der Teufel jagt aus der Pfütze auch Geister heraus und sie fliegen in den Schatten auf der Wüste und gesellen sich zu den giftigen Kräutern .... Auf solche Weise lassen sich hernach durch Blumen gar herrliche Gedanken angeben, aber immer so, daß man die Jungen dabey macht." Er zweifelt freilich dann, ob das Publikum ihn verstehen wird, und auch in einem Brief an L. Tieck, Dresden, den 1. Dez. 1802 (I, 26) scheint er nur halb hiervon überzeugt: „Nun meyne ich, auf solche Weise, daß immer bey allen Blumen-Compositionen gerade die menschliche Empfindung dabei gemahlt würde, die dabey gehörte, müßten sich die Leute nach und nach daran gewöhnen, diese auch immer dabey zu denken." Dann aber folgt die bedeutungsvolle Stelle: „Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen"; und als geistige Quintessenz folgt der Schluß: „So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden würde, denn daher muß sie kommen." Es geht hieraus zunächst hervor, daß Runge selbst sich ganz ernsthaft des „hieroglyphischen" Charakters seiner Kunst bewußt war, wie er ja auch von seinen Zeitgenossen ernsthaft in diesem Sinne kritisiert wurde; es ist also ein Mißverständnis, wenn Cornelius Gurlitt[5]) von seinen Tageszeiten sagt, es habe sich das „Witzwort" festgesetzt, sie seien Hieroglyphen, und es liegt hierin eine völlige Verkennung des seit der Renaissance so bedeutsamen, in der Romantik noch fortlebenden und erst später ganz überwundenen Begriffes der Hieroglyphik in der Kunst. Sodann aber weist Runge selbst ahnungsvoll auf das hin, was in der Tat die buchstäbliche, hieroglyphische Bilderschrift überwinden sollte: die Landschaft, in der sich die Natursymbolik auch ohne handgreifliche Personifikationen mit ihren vollen Empfindungsgehalten zum Ausdruck durchringen konnte. Runge ist hier auf der Schwelle stehen geblieben, wenn er auch seine eigenen Schöpfungen zum Begriff der „Landschaft" gezählt wissen wollte und wirklich in den späteren Farbenskizzen zum „Morgen" schon einen bedeutenden Schritt zu rein malerischer Durchdringung des Stoffes getan hat. Aber im letzten Grunde hat

[5]) Die deutsche Kunst seit 1800. 4. Aufl. 1924, S. 108.

Digitized by Google

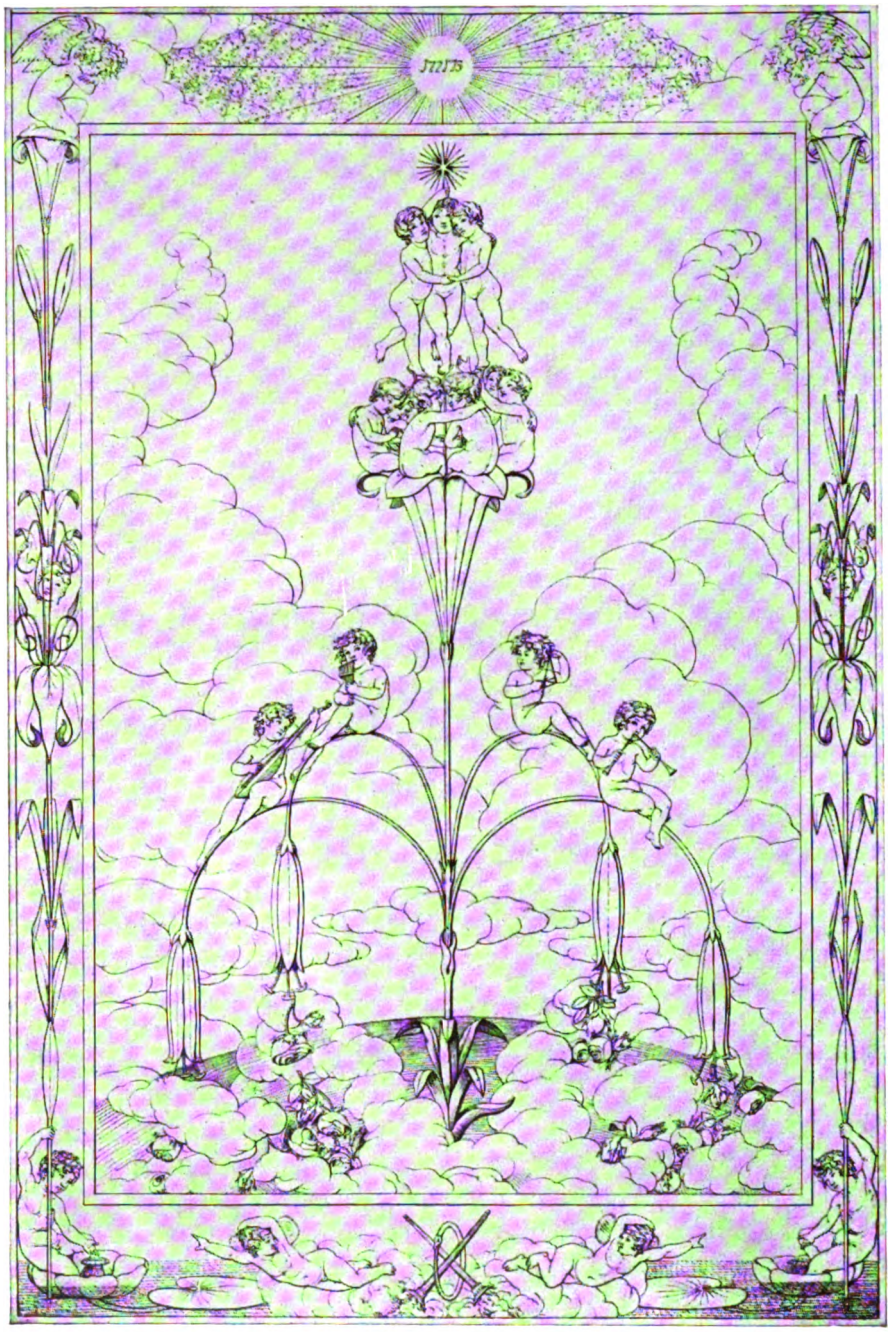


Abb. 1. Philipp Otto Runge, Der Morgen

Digitized by Google

Abb. 2.: Philipp Otto Runge, Der Abend

Digitized by Google

er doch nur die alte allegorische Bildersprache, die er in einem Briefe als wunderlich abtut (I, 43. An Daniel), durch eine neue, nicht einmal durch Tradition gerechtfertigte und verständliche, ersetzt, und erst Caspar David Friedrich war es, gerade mit den Mitteln der Landschaft, gegeben, aus seinen Anregungen die letzten Folgerungen zu ziehen, wovon unten noch die Rede sein wird.

Auch über sein Hauptwerk, die „Tageszeiten" (Abb. 1 u. 2), hat sich Runge in ihren verschiedenen Stadien von der zeichnerischen zur malerischen Ausführung eingehend und grundsätzlich geäußert. So schreibt er an den Bruder, Dresden, den 26. Juni 1803 (I, 47) nach einer Beschreibung des rein stofflichen Inhaltes: „Wunderbar, daß es mich oft selbst in Erstaunen setzt, wieviel doch darin liegt, und darum ist es mir so schrecklich, wenn die Leute verlangen, ich soll ihnen die Gedanken bey jedem einzelnen Dinge darin sagen. Es kommen so viele auffallende Zusammensetzungen darin vor, von Dingen, davon jedes einzeln auch wieder in einem Zusammenhange steht, daß ich so im einzelnen mich gar niemals darüber erklären darf .... Es ist der, der eine große Idee durch zusammengesetzte Symbole oder Hieroglyphen ausdrücken und solche Ausdrücke an den Tag legen will, genötigt, die Hieroglyphen als bloße Worte, die er schon längst verstanden hat, anzusehen und frischweg damit, wie der Musikus mit seinem Instrument ohne Bewußtseyn der Griffe, zu agiren; will er nun auch noch alles einzelne selbst genießen und anderen jede Note erklären, so versperrt er sich die lebendige Kraft des Bildens." Deshalb will er nur ganz im großen und allgemeinen etwas zu den Bildern schreiben, um den Grundgedanken des Zyklus: „aufblühen, zeugen, gebären und wieder versinken" anzudeuten, wie dies auch in den erhaltenen Fragmenten von begleitenden Versen geschehen ist, das Nähere aber soll dem Freunde Tieck überlassen bleiben. Dieser selbst freilich konnte sich nicht immer gleich völlig in Runges Phantasien hineindenken; schon Februar 1802 schrieb Runge an Besser (II, 116), er habe Tieck den Sinn seines Bildes „Triumph Amors" wiederholt erklären müssen, und dieser habe gemeint, „so werde es wohl selten jemand ganz verstehen; wer aber Sinn dafür hätte, würde, da doch eine innere Konsequenz darin und nichts überflüssig wäre, durch dasselbe immer einen Leitfaden zu schönen Träumen, die er sich selbst herausdächte, daran haben, und das sey am Ende die Kunst, die jetzt entstände und entstehen müsse". Und in einem Briefe aus Ziebingen vom 24. Febr. 1804 (II, 263) empfiehlt Tieck ihm, er solle nicht zu viel über seine Absichten bei den Tageszeiten sagen, denn: „Das geheimste Wunder in uns, welches wir nicht aussprechen, nicht denken und nicht fühlen können, diese innerste Liebe sucht ja eben in wehmüthiger liebender Ängstlichkeit und zitterndem Entzücken nach den magisch-symbolischen Zeichen der Kunst, stellt sie anders und will sie neu gebrauchen." Daher warnt er ausdrücklich vor Tiefsinn, Allegorie und Mystik, und in demselben Sinn hat er sich auch viel später (1834) in der Novelle „Die Sommerreise" (Schriften, Bd. 23) in der Form eines aus dem Jahre 1803 stammenden Briefes hierzu geäußert: „Ganz ähnlich (wie C. D. Friedrich) und vielleicht noch tiefsinniger strebte ein Freund .... die phantastisch spielende Arabeske zu einem philoso-

Digitized by Google

phischen, religiösen Kunstausdruck zu erziehen. Dieser lebenskräftige Runge hat in seinen Tageszeiten, die bald in Kupferstichen erscheinen werden, etwas so Originelles und Neues hervorgebracht, daß es leichter ist, über diese vier merkwürdigen Blätter ein Buch zu schreiben, als über sie in Kürze etwas Genügendes zu sagen. Es war eine Freude, diesen gesunden Menschen diese Zeichnungen selbst erklären zu hören, und zu vernehmen, was er alles dabey gedacht. Ich suchte ihn im vorigen Jahre, als ich mich auch hier befand, darauf aufmerksam zu machen, daß er, besonders in den Randzeichnungen, die die Hauptgestalten umgeben, mehr wie einmal aus dem Symbol und der Allegorie in die zu willkührliche Bezeichnung, in die Hieroglyphe, gefallen sey. Der bittre Saft, der aus der Aloe trieft, die Rittersporn, die im Deutschen durch Zufall so heißen, können nicht im Bilde an sich Leiden, Reue oder Tapferkeit und Muth andeuten. So ist in diesen Blättern manches, was Runge wohl nur allein versteht, und es ist zu fürchten, daß bey seiner verbindenden reichen Phantasie er noch tiefer in das Gebiet der Willkühr geräth, und er die Erscheinung selbst als solche zu sehr vernachlässigen möchte. In derselben Gefahr befindet sich auch wohl Friedrich." Daß die ältere Generation sich in diese neue Weise erst recht nicht hineinfinden konnte, ist begreiflich. Wilhelm Tischbein hatte schon von Runges Zeichnungen Amor, Nachtigall u. a., die er Anfang 1803 in Hamburg sah, gesagt (I, 33. Anm.): „Es ist am Ende Allegorie und Poesie, und auch das beste dieser Art ein Wort; und da geht das eigentliche Wort ja doch weiter und sagt mehr." Der Greifswalder Zeichenlehrer Quistorp aber, der noch Graffs Schüler gewesen war, schrieb am 28. Aug. 1803 an Runge (II, 235), er verstehe den Sinn der Tageszeiten trotz seiner Deutungen nicht völlig: „Daß der tiefe und nach Ihrer eigenen Erklärung so vieldeutige Sinn, der darin liegt, das Höchste der Kunst seyn soll, wie Sie meynen, will mir nicht einleuchten, weil ich fest glaube, daß jedes Bild eben so viel an Kraft und Würkung verliert, als der Sinn darin dem Beschauer vieldeutig und folglich auch dunkel ist". Selbst ein Mitstrebender, der Maler F. A. v. Klinkowström, der später nach Paris zu David ging, machte ernste Bedenken geltend (Brief vom 23. Nov. 1807, II, 352): „Und ist nicht im gestalteten Leben so viel Geheimnis, als in einem ungestalteten Gedanken? Wie können also symbolische Figurationen mehr bedeuten, als die Erscheinung des Lebens? Symbolik neigt sich völlig zur Hieroglyphe, deren Existenz ich zwar ahne, womit die Kunst aber dann völlig ein Ende hat."

Freundlicher äußerte sich J. J. Görres in einer Besprechung der „Zeiten" in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur von 1808 I, 2., wo er nach einer poetischen Wiedergabe des Inhaltes der vier Blätter sagt (II, 523): „Und wie sollen wir nun die Weise nennen, in der diese Bilder gedacht erscheinen? Sollen wir sie Arabesken heißen? Wir würden ihnen Unrecht thun, indem wir, was tiefer Ernst und Sinn gebildet, vergleichen wollten mit dem, was bloß aus spielendem Scherz einer heiteren Phantastik hervorgegangen .... Nennen wir sie lieber daher Hieroglyphik der Kunst, plastische Symbolik." Und weiter: „Sollten wir aber die einzelnen Formen selbst betrachten, so würden wir leicht mancherley

Digitized by Google

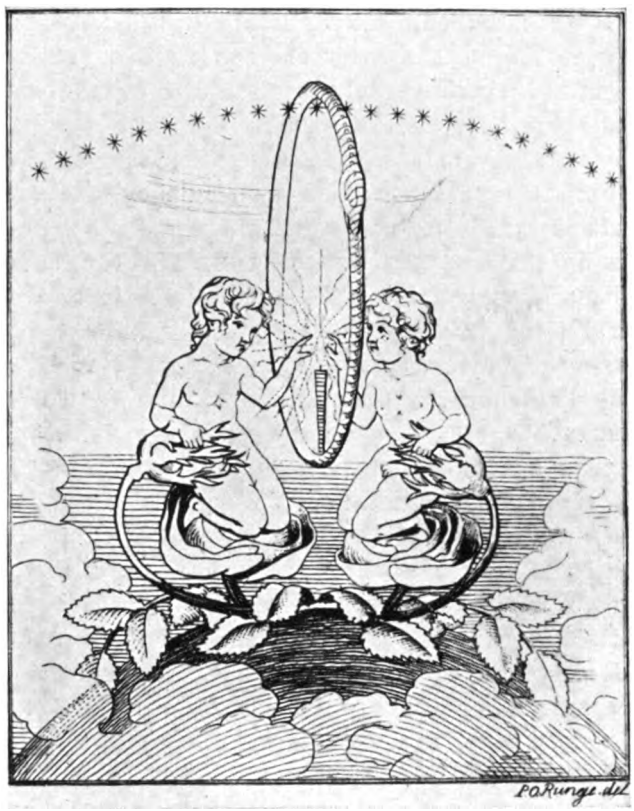


Abb. 3. Ph. O. Runge, Bild zu Tiecks Minneliedern

Incorrectheiten, besonders in den Verkürzungen, rügen können; allein der Künstler würde mit Recht dem Rügenden erwidern, daß gerade bey dieser Weise, wo die Form als Werkzeug dem innern poetischen Sinne dient, die Zeichnung zur Kalligraphie hinuntersinkt." Nach des Künstlers Tode erst hat A. A. F. Milarch aus vertrautester Kenntnis eine sehr genaue Inhalts-Analyse der Blätter und ihrer Symbolik gegeben (Über Ph. O. Runges vier Zeiten, Berlin 1821), vielfach in biblischem Sinne. Da heißt es beim Morgen u. a.: „Auf den zur Erde gebogenen Stengeln anderer Lilien, die Freudeblumen — Rosen — zur Erde fallen lassen, sitzen wohlgeordnet andere Kinder, alle auf Instrumenten spielend, welche auf Wohlordnung, auf Einklang und Zusammenstimmung aller im Moment des erwachenden Daseyns thätiger Kräfte hindeuten .... Aber noch deutlicher erschließt sich uns diese Hieroglyphe durch den Rahmen, auf dem wir zu unterst das erwärmende Feuer, in den gekreuzten Fackeln angedeutet, vom Symbol der Ewigkeit[6]) umschlossen erblicken." Sodann beim Tag: „entströmt aus dem Munde eines Delphins, dieses der sanftern Gefühle empfänglichen Wasserthiers, das Leben und Frucht gebende Wasser, welches den Lebensbecher füllt, vgl. Hohelied VII, 2." Und beim Rahmen zum Abend: „Aloestauden erheben sich zu beiden Seiten und lassen in hellen Tropfen ihren herben Saft fallen in einen Kelch .... Über der Aloe stehen auf Veilchen, der Blume der Demuth, andere Kinder, die das Zeichen des ritterlichen Kampfes, den seine blaue Farbe stets bewahrenden Rittersporn, zum Himmel aufwärts halten." Endlich zusammenfassend: „So sprechen diese Bilder das geheimnisvolle Verhältniß der sichtlichen, der Schranke und dem Wechsel unterworfenen Welt zum Übersinnlichen und Unwandelbaren aus, wie es in dem Gemüth des Künstlers sich gestaltete, zu ihm .... wie in sein Heiligthum sich wendend, und durch ihn in diesen Hieroglyphen sich darlegend. Und somit bitte auch ich es den Manen

[6]) Die sich in den Schwanz beißende Schlange.

Digitized by Google

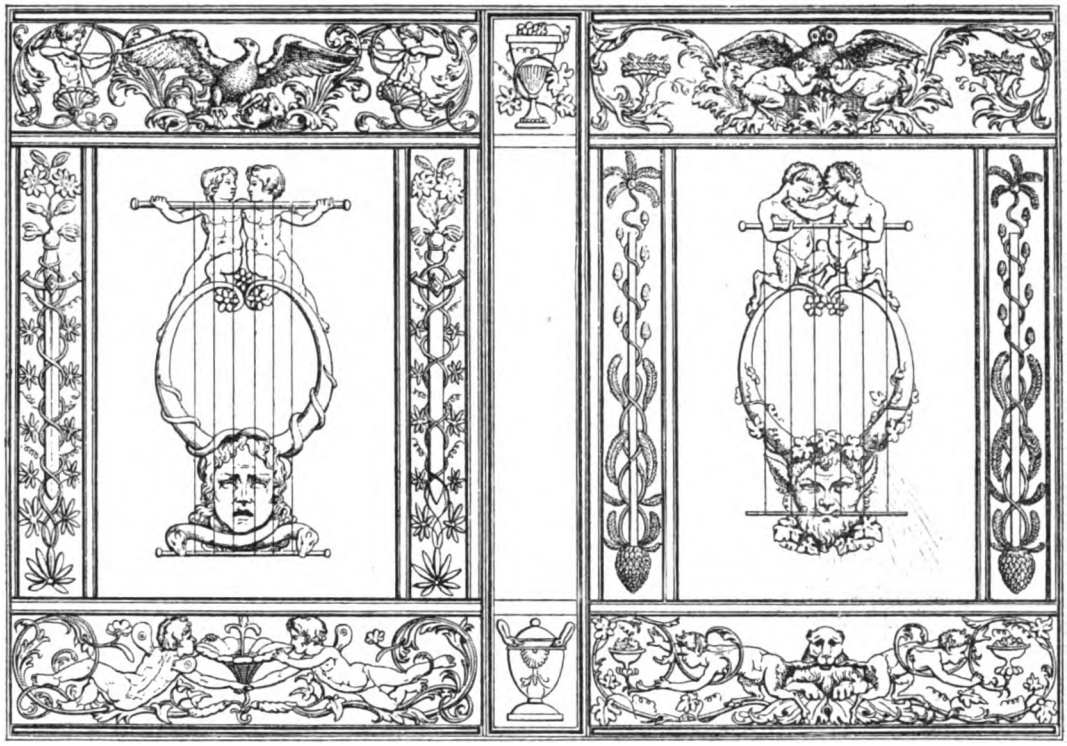


Abb. 4. Ph. O. Runge, Umschlag zum Theaterkalender

des Künstlers ab, daß ich versucht, in Rede es auszusprechen, was er so oft bey gemachten Aufforderungen abgelehnt mit den Worten: Hätte ich das sagen wollen oder können, so hätte ich nicht nöthig gehabt, es zu mahlen."

Runge war indessen von Lob und Tadel unbeirrt seinen Weg weitergegangen, und wir wissen heute, daß er trotz seiner manchmal dunklen und schwer verständlichen Symbolik durch die Kraft seiner künstlerischen Gestaltung als solcher doch ein Bahnbrecher gewesen ist. Im Frühjahr 1803 entwarf er als Buchschmuck für Tiecks Minneliederübersetzung drei Vignetten und zwei seitenfüllende Bilder (Abb. 3), die in kleinerem Maßstabe annähernd dasselbe sagen sollten, wie die Tageszeiten, und eine Art Vorbereitung oder Ergänzung zu diesen darstellen. Auch hier bilden Blumen und Putten die Hauptelemente der symbolischen Bildersprache; die Motive der Rose und Lilie, der Erdkugel, der sich in den Schwanz beißenden Schlange — eine uralte Hieroglyphe! — u. a. sind wiederum Jakob Böhme entlehnt.

1809 zeichnete er einen Umschlag zu Costenobles Theaterkalender, die komische und tragische Lyra darstellend (Abb. 4); er schickte ihn an Goethe und schrieb dazu (I, 354): „Sie werden eben keine Gedanken darin durchgeführt finden; ich glaube, daß, wenn die einzelnen Bilder in einer solchen Verzierung an eine Empfindung geknüpft werden, sich die Disharmonie darin von selbst auflöset. Diese Auf-

Digitized by Google

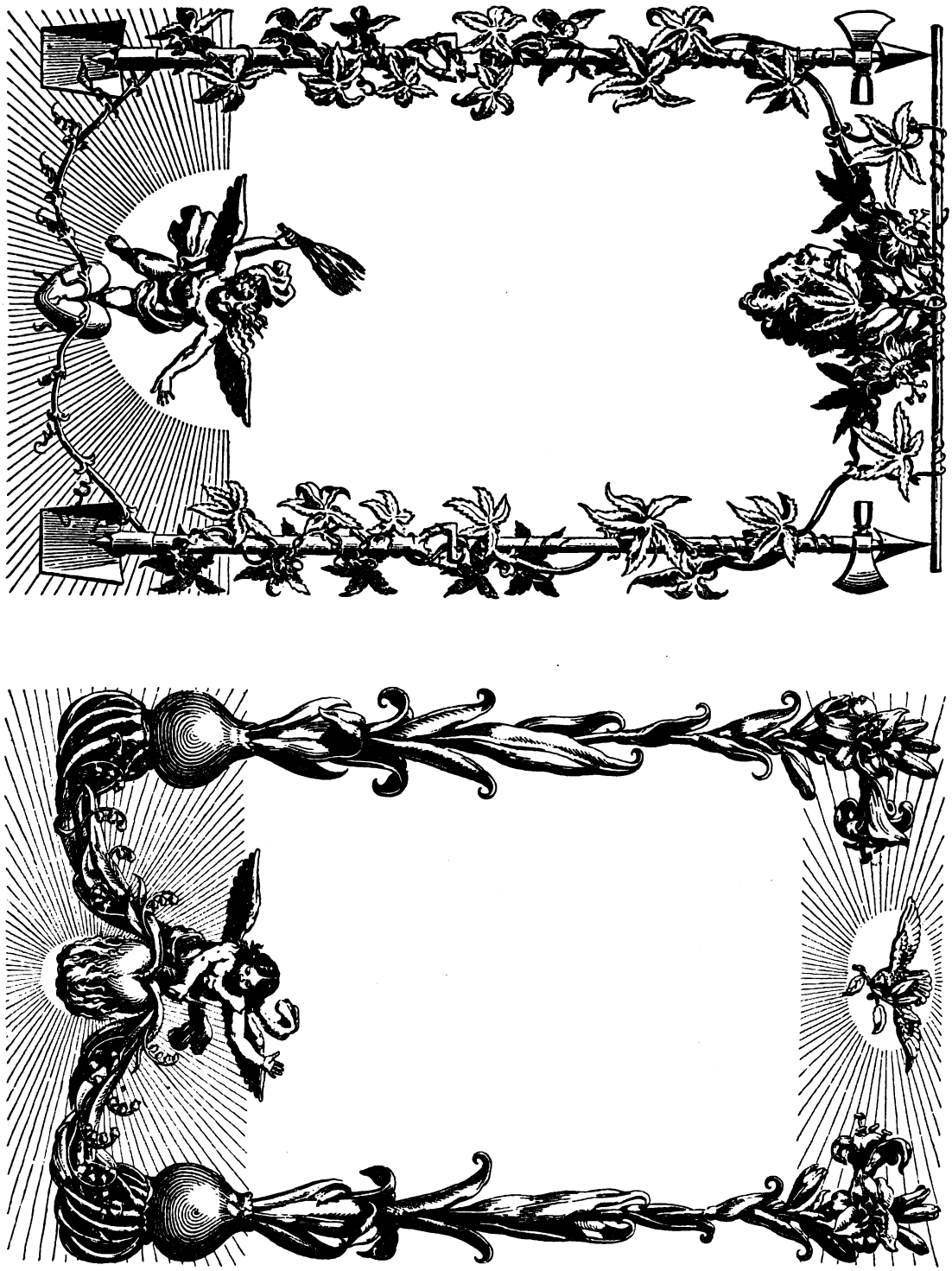


Abb. 5. Ph. O. Runge, Umschlag für das „Vaterländische Museum"

Digitized by Google

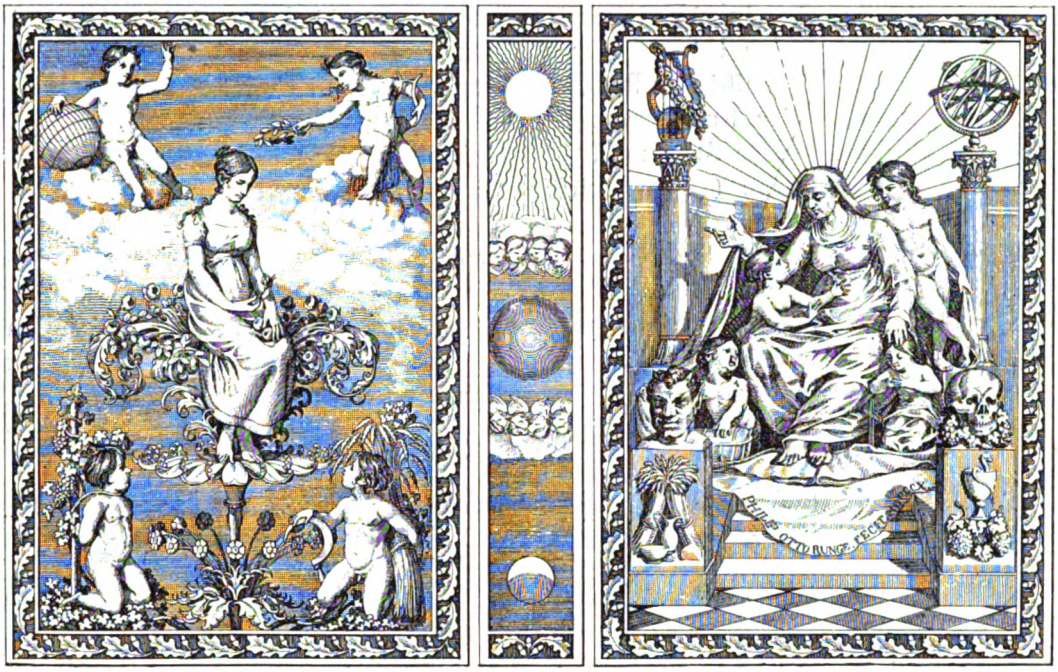


Abb. 6. Ph. O. Runge, Umschlag für das Taschenbuch zum geselligen Vergnügen

lösung aber bis zu einem bestimmten Gedanken zu erheben, möchte leicht zu ernsthaft für einen solchen Zweck werden, und so betrachten Sie es gütigst als ein Spiel." Goethe muß aber auch diese etwas herkömmlicheren Allegorien (Faune, Medusa, Schwert und Dolch usw.) doch schon als eine Bilderschrift empfunden haben, denn er antwortete am 18. Oktober 1809: „Die mir zugesendete kleine Bücherdecke hat meinen ganzen Beyfall. Sie ist gut gedacht, deutlich ausgesprochen, und in allen ihren Theilen leserlich."

Hierher gehört auch der Umschlag „Fall des Vaterlandes" bzw. „Noth des Vaterlandes", Entwurf und endgültige Ausführung für die Zeitschrift Vaterländisches Museum von Perthes (Abb. 5). Die Vorderseite der zweiten Fassung zeigt ein geborstenes Herz, von einem Engel mit Ruten gepeitscht, oben den Januskopf, und die Rückseite ein Herz, das von einem Engel mit der Fackel entflammt wird, oben die Friedenstaube, ganz in emblematisch-hieroglyphischer Art. Im unterjochten Deutschland war diese Rätselsprache die einzige Möglichkeit, vaterländische Empfindungen zu offenbaren! Endlich der Umschlag „Natur und Geist" (Abb. 6) für das Taschenbuch zum geselligen Vergnügen, Hamburg 1810. Die Vorderseite enthält eine Jungfrau auf einem Blumenthron, in den Ecken vier Kinder mit den Attributen der Jahreszeiten; die Rückseite den Thron der Mutter Weisheit, welche vier Kinder in ihrem Mantel umfaßt: Poesie, Ökonomie, Theologie und Philosophie, deren Symbole sich an dem Sockel und auf Säulen befinden: Bekränzte Lyra, Panskopf nebst Garben und Gefäßen, Totenkopf sowie Kelch und Schlange mit Weintrauben, Sphäre.

Digitized by Google

Clemens Brentano hat in einem Brief an Runge vom 21. Januar 1810 (II, 393 ff.) die Tageszeiten und den Umschlag zum Theaterkalender überschwenglich gelobt und den Künstler daraufhin zu Randzeichnungen symbolischer Art für seine Romanzen „Erfindung des Rosenkranzes" zu gewinnen versucht. In diesem Brief findet sich auch folgende Stelle: „In Regensburg an einem zugemauerten Thor der alten Jacobs-Kirche (Schottenkirche) sind so wunderbare hieroglyphische Arabesken, daß, so ihre Abbildung einer Akademie vorgelegt würde, die in der Stadt selbst säße, sie Erklärungen aus Aegypten dazu herholen würde." In unseren Tagen hat Adolf Goldschmidt in seinem „Albanipsalter" die Symbolik dieser seltsamen Bildwerke aus der mittelalterlichen wortwörtlichen Illustration geistvoll erklärt, Heinrich Brockhaus in dem Werke „Deutsche städtische Kunst und ihr Sinn" sie als Darstellung der Weisheit gedeutet, Hans Karlinger[7]) die ältere Literatur darüber zusammengefaßt und ein Mitspielen profaner Vorstellungen vermutet; aber der innere Zusammenhang mittelalterlicher Tierphantastik mit uraltem Hieroglyphenwesen war doch dem Romantiker schon ahnungsvoll aufgegangen. Nach Runges Tode schrieb Brentano in den „Berliner Abendblättern", 69. Blatt, 19. Dez. 1810 einen Aufsatz: Andenken eines trefflichen Deutschen Mannes und tiefsinnigen Künstlers, worin er im Anschluß an eine Besprechung seiner Tageszeiten, Buchumschläge usw. sagt (II, 552): „Wie sehr auch solchen Verzierungen gewöhnlich mit hergebrachten willkührlich zusammengefädelten Sinnbildlichkeiten genug gethan zu werden pflegt, so hat Runge doch zuerst gezeigt, daß die Arabeske eine Hieroglyphe ist, und ihre Verknüpfung eine ebenso tiefsinnige Bildersprache der stummen, mahlenden Poesie, als das Werk der Poesie selbst eine gesprochene seyn soll." Im Juni 1810 aber hatte er aus Berlin unter dem offenbaren Eindruck solcher „herkömmlicher Sinnbildlichkeiten" der Renaissance-Emblematik an den Künstler geschrieben (II, 415): „Wenn ich ein Buchhändler wäre, würde ich etwas ganz Altfränkisches mit Ihnen unternehmen. Von 1550–1600 erschienen bey Feyerabend in Frankfurt am Mayn, was wir jetzt Stammbuch nennen, Büchlein unter dem Titel: Guter Gesellen Gedenkbüchlein[8]), eine Reihe der mannigfaltigsten Zeit- und Sitten- und symbolischen und witzigen Holzschnitte, von erklärenden Sprüchen begleitet, wozu man das Seinige und seinen Namen schrieb. Allerley kleine Bilder für unsre Zeit, von Ihnen erfunden, würden ein ungemein interessantes, nie dagewesenes und gewiß viel Gutes verbreitendes Erinnerungsbuch werden", und er deutete ihm den Stoffkreis an, der sich vom Komischen bis ins Übersinnliche erstrecken müßte. Liegt hier schon eine indirekte Berührung Runges mit der alten Emblematik und Hieroglyphik vor, so fand sich die naheliegende Vermutung, er müsse diese Dinge auch unmittelbar gekannt und

[7]) Hans Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Denkmäler deutscher Kunst, herausgeg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Augsburg 1924.

[8]) Der genaue Titel lautet: Stamm- oder Gesellenbuch. Mit vielen schönen Sprüchen, auch allerley offnen und Bürgerlichen Schildten und Helmen. Allen Studenten und sonst guten Gesellen zu Dienst und gefallen zusammen getragen durch einen Studiosen zu Frankfurt a. M. Sigmund Feyerabend 1579. (Kostümbilder z. T. nach Jost Amman.)

Digitized by Google

innerlich verarbeitet haben, durch eine bisher nicht beachtete Notiz in den hinterlassenen Schriften bestätigt. Er schrieb nämlich aus Hamburg, den 16. April 1810, an seinen Bruder Karl (I, 183): „Dein Auszug über die Farben aus dem alten Buche hat mich recht erfreut; es ist viel richtiges darin, und zum Theil sehr gut gesagt und bezeichnend. Das Ganze scheint aber wohl mehr zusammengetragen, als eigene Gedanken zu seyn. Die tiefsinnigen Beziehungen in der tabellarischen Ordnung haben ihren Ursprung aus Jacob Böhme, Swedenborg usw." Eine Anmerkung des Herausgebers nennt nun den Titel jenes „alten Buches": Harsdörffers Erquickstunden, Nürnberg 1642, und damit ist der Nachweis erbracht, daß sich im Kreise der Rungeschen Familie ein Werk befand und mit Interesse studiert und besprochen wurde, das noch völlig der alten hieroglyphisch-emblematischen Literatur zuzurechnen ist! Wenn auch die briefliche Erwähnung erst aus später Zeit stammt und sich nur auf einen bestimmten Teil, die Farbensymbolik, bezieht, so spricht doch der Wortlaut keineswegs dagegen, daß „das alte Buch" den Brüdern schon längst gemeinsam bekannt und vertraut gewesen sei, ja ich zweifle nicht daran, daß dies der Fall war. Der richtige Titel des Werkes, das nach dem Gesagten etwas näher betrachtet zu werden verdient, ist: Georg Philipp Harsdörffer. Der mathematischen und philosophischen Erquickstunden zweyter Theil. Nürnberg, Jeremias Dümler. [Der erste Teil, Deliciae physico-mathematicae, war von Daniel Schwenter verfaßt.] Harsdörffer, ein Mitbegründer des Blumenordens an der Pegnitz, war ein geschickter Kompilator und besonders durch seine „Gesprächspiele" bekannt, die ausführlich über Bilderschriften, Rebus u. dgl. handelten und daher auch in meinen „Bilderschriften der Renaissance" Erwähnung finden mußten. Die „Erquickstunden" beschäftigen sich nun gleichfalls mit diesem Thema, und schon die „Vorrede an den kunstliebenden Leser" enthält einen Abschnitt „Von den Bildereyen", d. h. den Sinnbildern, welche dann jeweilig im Text gemäß der „Bildkunst oder Iconologia" beschrieben, aber wegen der Kosten nicht dargestellt sind. Harsdörffer, der noch unmittelbar auf die Ägypter zurückgreift, bezieht sich dabei auf bekannte ältere Autoren, so Pierio Valeriano, Paolo Giovio, Caelius Rhodiginus, Cesare Ripa, Camerarius u. a., erwähnt auch die in der emblematischen Literatur so beliebten Wortspielereien, die Homonymien, die „rebus de Picardie" des Herrn von Accords (E. Tabourot) in seinen Bigarrures, und bemerkt dazu: „Hierüber lachet der kluge Schalck Rabalais." Wenn er sodann XIV, 12 sogar Anleitung gibt, „mit Blumen oder Kräutern einen Brief zu schreiben", so könnte darin wohl Runges Blumensymbolik gewisse verwandte Züge gefunden haben. Der dritte Teil des Werkes, der bei Wolfgang und Joh. Andreas Endter erschien, beginnt gleich im ersten Abschnitt wieder mit der Schreib- und Rechenkunst, der Entstehung der Schrift und der Buchstaben, wobei nochmals von Hieroglyphen (Athanas. Kircher) und Rebus gesprochen wird, unter ausdrücklichem Hinweis auf des Verfassers Gesprächsspiele. Interessant ist endlich der Abschnitt I, 78: „Von Bedeutung des Kartenspieles", in dem auch allerlei Symbolik gefunden und das menschliche Leben einem Kartenspiel ver-

Digitized by Google

glichen wird; und wiederum müssen wir an Runge denken, wenn es dort u. a. heißt: „Die vier Farben können die vier Jahreszeiten bedeuten: das Grüne den Frühling, die rotbrennenden Hertzen den Sommer, die Aichel den fruchtbaren Herbst, und die Schellen den schneereichen Winter, in welchem man auf dem Schlitten fähret ....“ Es ist bekannt, daß Runge selbst ein Kartenspiel entworfen hat, das kürzlich vom Inselverlag reproduziert wurde, und daß er Schills Bildnis symbolisch darin anbrachte (als Treff-Bube). Sollten dem glühenden Patrioten dabei unbewußt Neudörfers Worte vorgeschwebt haben: „Fürsten und Herren sind große Bilder, welche nach kurzem Weldspiel mit andern vernichtet werden, daß sie ihres Standes geringe Frist zu genießen haben“? Am Schlusse dieses Teiles erst steht der Abschnitt „Von der Seh- und Spiegelkunst“, der die von Runge ausdrücklich erwähnten und in eine Tabelle zusammengefaßten Ausführungen über die Farben und ihre Symbolik enthält. So dürfte das an sich recht trockene und weitschweifige Buch doch eine gewisse Bedeutung besitzen, als direkte Brücke von der Hieroglyphik der Renaissance zu den Hieroglyphen der deutschen Romantiker.

Es mag hier eingeschaltet sein, daß Runge selbst auch das bildrätselhafte Wortspiel nicht fremd war. Schon im Jahre 1801 hatte er in Wolgast, als ein Schiff seines Vaters, der „Lachs“, mit Mühe der englischen Beschlagnahme entgangen war, einen Fischer gemalt, dem ein gefangener Lachs aus dem Netz entspringt und nach dem er noch mit der Hand langt (I, 350).

Aus verschiedenen Äußerungen von Tieck und Brentano haben wir bereits zu einem Teile gesehen, wie sich die ältere romantische Schule zu dem Problem der „Hieroglyphik“ im allgemeinen und zu Runges Auffassung derselben im besonderen verhielt; immerhin ist aber hierzu noch eine Ergänzung und Fortführung nötig, um das Bild völlig abzurunden. Eine wichtige Quelle bildet dabei die von Friedrich Schlegel herausgegebene Zeitschrift „Europa“, und namentlich ist es gewiß bedeutsam, daß gleich in den beiden ersten Heften (1803) auch einige Artikel erschienen, die sich mit der wissenschaftlichen Ergründung der ägyptischen Hieroglyphen ernsthaft beschäftigen. Der erste ist gezeichnet ***r und betitelt: „Ueber die Resultate der Expedition nach Aegypten.“ Es wird darin angekündigt, daß Visconti auf Grund des Steins von Rosette in Paris wichtige Aufschlüsse geben werde, an dem schon richtig erkannt ist, daß die umränderten Worte Eigennamen bedeuten: „man hat aber bis jetzt noch weder über diese Zeichen, noch über die andern etwas entdecken können, und das Dunkel, das über dieser Schrift liegt, ist um nichts erheitert .... Zugleich aber läßt sich zu unserem Troste sagen, daß wenn reelle und wichtige Kenntnisse in dieser dunklen Schrift enthalten gewesen wären, dieselben bei der langen Dauer ihrer Existenz gewiß den seit Pythagoras solche Kenntnisse im Orient suchenden Europäern nicht entgangen wären. Nur dunkle Köpfe können verkennen, daß wir .... den Geheimnissen der Natur ebenso nahe sind, als jene alten Giganten und mehr Offenbarung derselben in unsrer eignen Brust und in unsern eignen Untersuchungen finden als in allen Hieroglyphen der Welt. In

Digitized by Google

die Tiefe unsrer eignen Seele, nicht in die der Pyramiden müssen wir steigen, um den ewig regen Trieb nach dem überirdischen und geheimnisvollen, das wir ahnden, zu befriedigen .... Den alten Egyptiern war die Bildsäule der Natur verhüllter als uns." Im zweiten Heft aber gibt „S" (Schlegel selbst?) „Einige Nachrichten von den neuesten Arbeiten der Pariser Philologen", worin mitgeteilt wird, Visconti habe den griechischen Text des Steines von Rosette richtig erklärt; dann aber wird, unter Berichtigung des vorigen Artikels, auf Åkerblads Ankündigung einer Erklärung des ägyptischen Teils der Inschrift hingewiesen, wobei der Zusammenhang mit dem Koptischen besonders betont ist. So geht auch hier — ungemein bezeichnend für die Romantik — Verstandesmäßiges und Gefühlsmäßiges miteinander; denn auch Friedrich Schlegel war der Begriff der rein natursymbolischen „Hieroglyphik" in übertragenem Sinne ebensowenig fremd wie seinem exakteren Bruder August Wilhelm. Schon im Jahre 1799 hatte er an diesen betreffs der „Ideen über Religion" für das Athenäum geschrieben: „Dorothea meint, es sey Kaviar der Mystik .... Indessen habe ich doch — nach Beschaffenheit der Umstände — sehr leise angefangen, und wenn diese Ideen erst erstiegen sind, sollen dann Hieroglyphen erscheinen[9])." Und in der dem gleichen Jahre entstammenden „Lucinde" sagt er gegen den Schluß in dem Abschnitt „Tändeleyen der Fantasie": „Nun versteht die Seele die Klage der Nachtigall und das Lächeln des Neugebohrenen, und was auf Blumen wie an Sternen sich in geheimer Bilderschrift bedeutsam offenbart, versteht sie den heiligen Sinn des Lebens wie die schöne Sprache der Natur." Hier mischt sich sehr merkwürdig die antike Auffassung der Hieroglyphen als Bewahrer geheimer Urweisheit und Naturerkenntnis, gegen die der erste Aufsatz in der Europa sich wandte, mit der mittelalterlichen Symbolik, die auch mit der Renaissancehieroglyphik verschmolzen war, mit jenem „Im Buche der Natur lesen", das vielleicht den schlagendsten Ausdruck in den Versen von „Freidanks Bescheidenheit" (1229) gefunden hatte:

Nichts ist auf Erden weit und breit
Das nicht sei voller Bedeutsamkeit (wörtlich „Bezeichenheit").

August Wilhelm Schlegel seinerseits veröffentlichte im selben Jahre 1799 im Athenäum II, 1. Stück (Werke, herausg. v. Böcking Bd. IX, S. 28) die bekannten Kunstgespräche mit seiner Frau über die Gemälde der Dresdener Galerie, worin Salvator Rosas Landschaften besonders gerühmt werden: „weil er die Natur bloß wie eine Schrift gebraucht, in deren großen Zügen er seine Gedanken hinwirft". Noch deutlicher, aber in etwas anderem Sinne, drückt er sich dann in dem Aufsatz „Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse" aus (Athenäum 1799, II. 2. Werke IX, S. 114): „Zuvörderst scheint mir für die malerische Begleitung eines Dichters der bloße Umriß viel bequemer und brauchbarer, als die ausgeführte Zeichnung .... Der wesentliche Vortheil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen

[9]) Friedrich Schlegel, Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Herausg. von Oskar Walzel, Berlin 1890, S. 427.

Digitized by Google

stehen bleibt, auf eine der Poesie analoge Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert, zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden." Fast könnte man hiernach meinen, er habe den Ausdruck „Hieroglyphen" nur in übertragener Bedeutung, als skizzierende, flüchtige Gedankenniederschrift verstanden, ähnlich wie Goethe in den oben angeführten Stellen; allein anderwärts wieder findet sich auch bei ihm jene poetisch-mystische Naturauffassung, welche die Romantik mit der alten Hieroglyphik unbewußt verknüpft. So schreibt er in dem Aufsatz „Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters" (Europa II, 1. 1803. Zweite Vorlesung): „Ebenso wie die Astrologie fordert die Poesie von der Physik die Magie. Was verstehen wir unter diesem Worte? Unmittelbare Herrschaft des Geistes über die Materie zu wunderbaren, unbegreiflichen Wirkungen. Die Magie ist ebenfalls durch die schlechten Zauberer in Miscredit gekommen. Die Natur soll uns aber wieder magisch werden, d. h. wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffern geistiger Intentionen erblicken, alle Naturwirkungen müssen uns wie durch höheres Geisteswort, durch geheimnisvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen, nur so werden wir in die Mysterien eingeweiht." Auch in seiner oben kurz erwähnten Kritik von Winkelmanns „Versuch einer Allegorie", den er fast mit der Erfindung einer neuen Hieroglyphenschrift gleichstellen möchte, sagt er weiterhin, alle Kunst solle zwar nicht allegorisch, wohl aber sinnbildlich sein, d. h. bedeutsame Bilder aufstellen: „Die Natur schafft durchaus sinnbildlich, sie offenbart immer das Innere durch das Aeußere."

Von Friedrich Schlegel kommen in der „Europa" 1803 vor allem einige Stellen aus der „Nachricht von den Gemählden in Paris" in Betracht. Da sagt er (I, 1. S. 114), Tizian, Correggio, Julio Romano, Andrea del Sarto usw. seien für ihn die letzten Maler: „Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist . . . ". Und in wieder anderem übertragenen Sinne gebraucht er den beliebten Ausdruck bei einem Christuskopf von Tizian (S. 122): „Das Symbol der Dreieinigkeit an der Hand, der milde Sonnenschein um das Haupt erinnert an die höhere Deutung und Heiligkeit des sonst so individuell dargestellten Menschen, und der reine blaue Himmel im Hintergrund, das kühne Dunkelblau und helle Roth des Mantels, das kräftige Schwarz der Haare und des Barts und das reine Gelbbraun der Carnation vollenden das Ganze zu einer farbigen Hieroglyphe". Was er aber unter Sinnbildlichkeit in der Kunst verstanden wissen will, das sagt er klar anläßlich der Kunst des Correggio, deren Zweck und Charakter Allegorie sei (S. 127): „Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und des Bösen deutlich zu machen; denn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede seyn kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Mahler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nämlich,

Digitized by Google

wenn sie anders noch diesen Namen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, sondern einzelne abstrakte, also bestimmte und beschränkte Begriffe in Sinnbilder übersetzen will; daß von dieser sage ich hier gar nicht die Rede seyn kann, versteht sich von selbst." Vielleicht ist dieser Satz am besten geeignet, auch das Verhältnis der Romantiker zum Begriff der „Hieroglyphe" ins rechte Licht zu stellen; auch in dieser wollen sie nicht einzelne bestimmte und beschränkte Begriffe oder gar Worte dargestellt sehen, sondern allgemeine Empfindungen und Beziehungen, das „Unendliche", die „tiefere Natur-Allegorie", die Schlegel in der Europa I, 2 („Vom Raphael") einmal im Gegensatz zur Historienmalerei als den eigentlichen Zweck der Malerei bezeichnet. Hieran schließt sich dann unmittelbar der Passus, gegen den Goethe in „Kunst und Alterthum" polemisierte (siehe oben); er findet sich im „Dritten Nachtrag alter Gemälde" (Europa 1803, II, 2. S. 142 ff), wo der Mangel an guten Malern aus dem Fehlen des innigen und tiefen Gefühls erklärt wird, zu welchem Religion, philosophische Mystik oder doch Poesie wieder führen sollen: „Es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bei einem Talent, das sich fühlte, grade den Wunsch absoluter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein; die Frage ist aber nur, ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll. . . . Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, ... sicherer aber bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen. . . . Wählte man dabei besonders mehr den Stil der altdeutschen Schule zum Vorbilde, so würde beides gewissermaßen vereinigt sein, der sichre Weg der alten Wahrheit und das Hieroglyphische, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntnis desselben verloren war, wahre Poesie und Mystik zuerst wieder führen muß. . . ." Es ist bekannt und wird in der späteren Ausgabe von Fr. Schlegels Werken (Wien 1823, Bd. 6, S. 218 Anm.) ausdrücklich bestätigt, daß diese Stelle einen unmittelbaren Hinweis auf Runge bedeuten sollte, dessen Stärke und Schwäche ja deutlich darin gekennzeichnet ist; besonders wertvoll für die Kenntnis der Auffassung der Romantiker ist darin die Gleichsetzung von Hieroglyphe = göttliches Sinnbild, woraus die Vieldeutigkeit und Wandelbarkeit des Begriffes offen zu Tage tritt.

Auch Friedrich von Hardenberg-Novalis (1772—1801) kann in diesem Zusammenhange nicht übergangen werden, der mit Jacob Böhme und Runge die mystische Naturversenkung gemeinsam hatte, durch die ihm die Natur — und besonders die Pflanzenwelt — zu einer Art Bilderschrift wurde. In seinem Heinrich von Ofterdingen schreibt er einmal von den Pflanzen: „Ueber die ganze trockene Welt

Digitized by Google

ist dieser grüne, geheimnisvolle Teppich der Liebe gezogen. Mit jedem Frühjahr wird er erneut und seine seltsame Schrift ist nur dem Geliebten lesbar, wie der Blumenstrauß des Orients, ewig wird er lesen und sich nie satt lesen, und täglich neue Bedeutungen, neue entzückende Offenbarungen der liebenden Natur gewahr werden." In den „Lehrlingen zu Sais" spricht er von „jener großen Chiffernschrift, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Inneren und Äußeren der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels .... erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben". Und auch er bedient sich des Ausdrucks „Hieroglyphe" in den „Fragmenten" (Schriften, herausg. von Tieck, 4. Aufl. 1826, Bd. II), wo es einmal (S. 105) heißt: „Alles was wir erfahren, ist eine Mittheilung: so ist die Welt in der That eine Mittheilung, Offenbarung des Geistes. Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war, der Sinn der Welt ist verloren gegangen, wir sind beim Buchstaben stehen geblieben und haben das Erscheinende über der Erscheinung vergessen. Ehemals war alles Geisterscheinung, jetzt sehen wir nichts als todte Wiederholung, die wir nicht verstehen. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt[10])." Und ebenda S. 132, etwas undeutlich: „Sprache in der zweiten Potenz, z. B. Fabel, ist Ausdruck eines ganzen Gedankens, und gehört in die Hieroglyphistik der zweiten Potenz, in die Ton- und Schriftbildersprache."

Kurz darf auch E. T. A. Hoffmann (1776—1822) erwähnt werden, in dessen satirischer Erzählung „Der Sandmann" sich ein schwärmerischer Jüngling in eine Automatenpuppe, die er für lebend hält, verliebt, und von ihr sagt: „Sie spricht wenig Worte, das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphen der inneren Welt, voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits." Es mag dahingestellt sein, ob der Spötter sich damit etwa schon über die Hieroglyphen-Mode seiner Zeit lustig machen wollte.

Vor allem aber müssen wir hier nochmals auf Ludwig Tieck zurückkommen, dessen nahes Freundschaftsverhältnis zu Runge ja schon erwähnt wurde, wobei wir sahen, daß er dessen „Hieroglyphen" keineswegs kritiklos gegenüberstand. Sein Roman Franz Sternbalds Wanderungen, Eine altdeutsche Geschichte (Schriften, Berlin 1843, Bd. 16) ist schon 1797 geschrieben, und enthält somit wohl die frühesten Zeugnisse für den Begriff des Hieroglyphischen in der deutschen Romantik. Er ist auch früher als Runges Tageszeiten, und spricht insofern in dem von Runges Bruder aufgeworfenen Prioritätsstreit einigermaßen zu Gunsten seines Verfassers. Völlig mit des Künstlers Auffassung verwandt zeigt diesen jedenfalls ein Satz im 4. Kapitel des III. Buches, wo er Rudolf zu Franz

[10]) Eine moderne Parallele hierzu ist es, wenn Adolf Rosenhagen, Handbuch der Kunstgeschichte (4. Aufl. 1924) hofft, daß die neueste Kunst auf deutschem Boden Episode bleibt und daß künftige Geschlechter nicht nötig haben, sich ernsthaft die Frage vorzulegen: „Sahen die Menschen nach Beendigung des Weltkrieges in Deutschland tatsächlich wie Affen aus, und war ihnen die Natur zu einer Hieroglyphe geworden, die sie nicht mehr zu deuten wußten?"

Digitized by Google

sagen läßt, man könnte sich ein ganzes Gesprächstück von mancherlei Tönen aussinnen, worauf dieser erwidert: „Es kann seyn; von Blumen kann ich es mir gewissermaßen vorstellen. Es ist freilich immer nur ein Charakter in allen diesen Dingen, wie wir ihn als Menschen wahrzunehmen vermögen ....“ Bedeutsamer noch äußert er sich im 6. Kapitel anläßlich des Besuches bei einem seltsamen alten Maler im Elsaß. Da wird ein begeisterter Ausbruch über die Aussicht von einem Berggipfel geschildert, und es heißt sodann: „Nicht Ahndung, nicht Vorgefühl, urkräftige Empfindung selbst, sichtbar wandelt hier auf Höhen und Tiefen die Religion, empfängt und trägt mit gütigem Erbarmen auch meine Anbetung. Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in thätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selber aufzulösen und auszusprechen, ich fühle die Bewegung, das Räthsel im Begriff zu schwinden, — und fühle meine Menschheit. Die höchste Kunst kann sich nur selbst erklären, sie ist ein Gesang, dessen Inhalt nur sie selbst zu seyn vermag.“ Der alte Maler aber sagt später: „So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlicher- und kindlicherweise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dermalen zu schwach sind, ihn zu verstehen; aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig errathen läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben. Fast ebenso macht es der Künstler... Nun vollendet sich das Werk, und dem es offenbart ist, liegt ein weites Land, eine unabsehliche Aussicht da, mit allem Menschenleben, mit himmlischem Glanz überleuchtet, und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von denen der Künstler selber nicht weiß, die Gottes Finger hinein wirkte und die uns mit ätherischem Zauber anduften und uns still den Künstler als einen Liebling Gottes verkündigen. Sehet, so denke ich über die Natur und über die Kunst.“ Wie auf ein bestimmtes Kunstwerk bezogen klingt dann die folgende Schilderung: „Er machte hierauf den jungen Mahler auf eine Landschaft aufmerksam, die etwas abseits hing. Es war eine Nachtscene, Wald, Berg und Thal lag in fast unkenntlichen Massen durcheinander, schwarze Wolken hingen tief vom Himmel herunter. Ein Pilgrim ging durch die Nacht, an seinem Stabe, an seinen Muscheln am Hute kennbar; um ihn zog sich das dichteste Dunkel, er selber nur von verstohlenen Mondstrahlen erschimmert; ein finsterer Hohlweg deutete sich an, oben von einem Hügel von fern her glänzte ein Crucifix, um das sich die Wolken theilten; ein Strahlenregen vom Monde ergoß sich, und spielte um das heilige Zeichen. — Seht, rief der Alte, hier habe ich das zeitliche Leben und die überirdische, himmlische Hoffnung mahlen wollen; seht den Fingerzeig, der uns aus dem finstern Thal herauf zur mondglänzenden Anhöhe ruft.... Hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln, und das auf meine menschliche, künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selber zu uns redet; ich habe hier ein sanftes Räthsel niedergelegt, das sich nicht jedem entfesselt, das aber doch leichter zu errathen steht, als jenes erhabene, das die Natur als Bedeckung um sich schlägt. — Man könnte, antwortete Franz, dieses Gemählde ein allegorisches

Digitized by Google

nennen. Alle Kunst ist allegorisch, sagte der Mahler." — Diese Worte klingen für uns geradezu, als müßten sie sich unmittelbar auf ein Bild von Caspar David Friedrich beziehen, dessen tief empfundene Natursymbolik sich ja in ganz ähnlichen Gegenständen aussprach. Tatsächlich führt Tiecks Auffassung wohl über Runges etwas zu intellektuell gebundene Hieroglyphik hinaus zu der freieren, gefühlsmäßigen Kunst Friedrichs, die er später in der Novelle „Die Sommerreise" sehr fein und verständnisvoll charakterisiert hat; in dem gleichen Briefe, aus dem oben die Stelle über Runge zitiert wurde, sagt er über den „sehr poetischen eigenthümlichen Landschaftsmahler Friedrich" folgendes: „Die wahrhaft wunderbare Natur hat mich heftig ergriffen, wenn mir gleich vieles in seinem Wesen dunkel geblieben ist. Jene religiöse Stimmung und Aufreizung, die seit kurzem unsre deutsche Welt wieder auf eigenthümliche Weise zu beleben scheint, eine feierliche Wehmut sucht er feinsinnig in landschaftlichen Vorwürfen auszudrücken und anzudeuten ..... Friedrich strebt mehr, ein bestimmtes Gefühl, eine wirkliche Anschauung, und in dieser festgestellte Gedanken und Begriffe zu erzeugen, die mit jener Wehmuth und Feierlichkeit aufgehn und eins werden. So versucht er also in Licht und Schatten, belebte und erstorbene Natur, Schnee und Wasser, und eben so in der Staffage Allegorie und Symbolik einzuführen, ja gewissermaßen die Landschaft, die uns immer als ein so unbestimmter Vorwurf, als Traum und Willkür erschien, über Geschichte und Legende durch die bestimmte Deutlichkeit der Begriffe und der Absichtlichkeit in der Phantasie zu erheben. Dies Streben ist neu, und es ist zu verwundern, wie viel er mehr wie einmal mit wenigen Mitteln erreicht hat." Das ist mit klaren Worten nichts anderes, als eine Definition des romantischen Begriffs des „Hieroglyphischen" in der Natur, und in seinem Gedicht „An Sophie" (Gedichte Bd. II. 1821), wo er von der Schönheit der Berge, Ströme, Wälder und Glühwolken bei Sonnenaufgang spricht, sagt er selbst auch ganz in diesem Sinne:

„Sie sind geheimnisvolle Hieroglyphen[11])."

Sehr richtig hat A. Aubert in seinem Buche über Caspar David Friedrich (Berlin 1915) dieses hieroglyphische Element in dessen Kunst erkannt und betont. Schon bei dem Riesengebirgsbild „Der Felsen mit dem Kreuz", das dem Tetschener Altar verwandt ist, spricht er von „einer leicht lesbaren Bildschrift", und auf S. 16 sagt er ausführlicher: „Die Neigung für symbolische und allegorische Gedanken, für eine Bilderschrift von „Hieroglyphen" mit untergelegtem Doppelsinn, die der deutschen Romantik im Blute lag, erhielt weitere Nahrung durch die Furcht vor der Zensur und vor den Spionen des Unterdrückers .... Die gleiche Furcht lehrte die „lebendige Kunst" der Zeit, nicht nur die damalige Literatur und Presse, eine List, erfinderisch Ausdrucksformen zu wählen, die für die Eingeweihten verständlich waren, ohne den Argwohn der Spione zu wecken. Schon aus Runges letzter Lebens-

[11]) Noch einige Beispiele für Tiecks Interesse an den rätselhaften Schriftzeichen. In der Novelle „Die Wundersüchtigen" ist ein magisch-astrologisches Blatt mit Sternzeichen, Hieroglyphen und anderen seltsamen Figuren bedeckt und auch die Flasche mit dem ägyptischen Zaubertrank des Magiers Feliciano ist mit vielfachen Hieroglyphen bemalt. Ebenso trägt das Gewand des Zauberers Pietro von Abano in der gleichnamigen Novelle wunderliche Hieroglyphen.

Digitized by Google

zeit kennen wir Proben davon: seine beiden Umschläge für Perthes „Das Vaterländische Museum" und Major v. Schills Bildnis als Treffbube im Kartenspiel." — Ebenso „hieroglyphisch" ist Friedrichs Bild im Schloß zu Putbus: „Der Tannenwald mit dem Raben", wo ein französischer Reiter ohne Roß in den Schnee hineinstampft — symbolisch für den Untergang der großen Armee, oder sein „Grab des Arminius", das von Aubert geradezu als ein patriotisches Bilderrätsel bezeichnet und von K. K. Eberlein gleichfalls als Sinnbild des Sturzes der Fremdherrschaft gedeutet wird. Von dem Tetschener Altar, um den sich bekanntlich ein heftiger literarischer Streit erhob[12]), besitzen wir eine nach Friedrichs eigenen Angaben verfaßte authentische Beschreibung und Deutung in dem Aufsatz von C. A. Semler, Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden (Journal des Luxus und der Moden, Weimar, April 1809), worin insbesondere über die Symbolik des Rahmens gesagt wird: „Zur Seite bildet der Rahmen zwei gothische Säulen. Palmzweige steigen daraus empor und wölben sich über dem Bilde. In den Palmzweigen sind fünf Engelsköpfe, die alle anbetend niederschauen auf das Kreuz (im Bilde). Über dem mittelsten Engel steht im reinsten Silberglanze der Abendstern. Unten ist in länglicher Füllung das allsehende Auge Gottes, vom heiligen Dreizack eingeschlossen mit Strahlen umgeben. Kornähren und Weinranken neigen sich zu beiden Seiten gegen das allsehende Auge, und deuten auf Leib und Blut dessen, der ans Kreuz geheftet ist." F. W. B. v. Ramdohr war es, der in der Zeitung für die elegante Welt diesen allegorischen Mystizismus heftig angriff; er nannte es eine „Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will", und verglich die Erscheinung mit der römischen Verfallzeit: „Denn damals wie jetzt traten neuplatonische Sophisten, gnostische und orphische Schamanen auf: damals wie jetzt spielte man mit Legenden, mit Deklamazionen, mit Amuleten und Symbolen." Ferd. Hartmann, Gerh. v. Kügelgen und Rühle v. Lilienstern traten ebenso temperamentvoll für Friedrichs Art ein, die trotzdem erst in unseren Tagen wieder das volle Verständnis gefunden hat, aus eben den Zeitströmungen heraus, mit denen wir diese Ausführungen begannen. In jedem Falle bedeuteten Friedrichs „hieroglyphische Landschaften" eine wichtige Übergangsstufe von Runges Blumen- und Putten-Hieroglyphen, die er auch schon als „Landschaft" empfand, zur reinen Stimmungslandschaft des 19. Jahrhunderts, die auch ohne einen wörtlich untergelegten bildlichen Sinn sehr bestimmte Empfindungen zu erwecken versuchte und vermochte, wovon noch zu reden sein wird.

Gewiß werden sich bei näherer Betrachtung noch in manchen literarischen und bildlichen Werken der deutschen Romantik mehr oder weniger ausgesprochen solche hieroglyphische Züge finden. Sehr deutlich sind sie bei dem früh verstorbenen Künstler, der erst kürzlich als Prototyp des Romantikers aufgestellt worden ist, bei Franz Pforr[13]). Er hat Friedrich Schlegels Rat, den Stil der alt-

[12]) Vgl. Caspar David Friedrich, Bekenntnisse. Herausg. von K. K. Eberlein, Leipzig, 1924.

[13]) Fritz Herbert Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes. Marburg 1924.

Digitized by Google

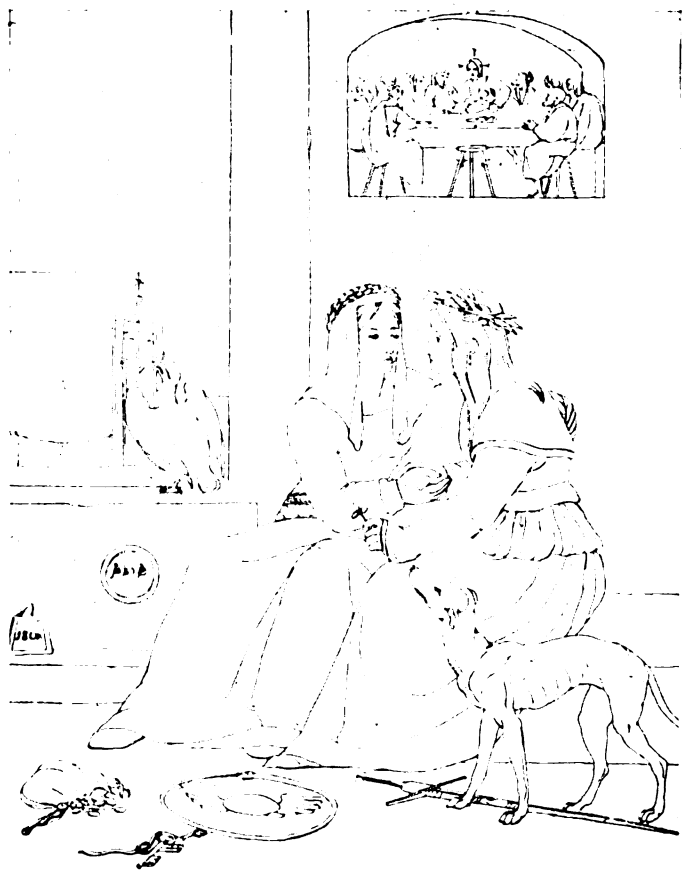


Abb. 7. Franz Pforr, Allegorie der Freundschaft

deutschen Schule zum Vorbild zu wählen, treulich befolgt, und im Titelblatt seiner Zeichnungen zu Goethes Götz v. Berlichingen (1810) finden sich Anklänge an Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians, die er wohl aus den Lithographien von Strixner kennen gelernt hatte. Das ist insofern bedeutsam, als bekanntlich diese Randzeichnungen mittelbar mit der Emblematik und Hieroglyphik der Renaissance zusammenhängen. In einem Aufsatz für die Lukasbrüder „Ueber die Frage, ob es nothwendig sey das Gefühl des Künstlers durch die Vernunft zu befestigen", der demselben Jahre entstammt, gibt er dann eine Art Entwicklung der Kunst, worin er u. a. schreibt: „Dann entstanden die egyptischen Werke, doch hier wurden meistens die Künstler nur benutzt, die verborgene Weisheit der Mysterien in Bildern einzuhüllen, also war wohl hier wenig freyer Kunstsinn"; es ist dies ganz die romantische Auffassung vom mystisch-geheimnisvollen Charakter der Hieroglyphen. Auch in seinen Bildern bringt er gern Symbole von „hieroglyphischer" Bedeutung an, so in dem Gemälde Sulamith und Maria (Lehr, Abb. 53—57) Taube und Schwalbe, Blumen und Blätterkranz; namentlich aber enthält die Allegorie der Freundschaft eine Reihe solcher Attribute, die geradezu wie Bilderschrift wirken und überdies zum Teil stark an Dürers Melancholie erinnern, wie auch das gehenkelte Täfelchen mit der Jahreszahl 1808 unmittelbar Dürer entlehnt ist (Abb. 7). Neben den beiden Freundinnen steht ein Windhund, am Boden liegen ein Geldbeutel und Schlüssel, alles Attribute, die sich auch bei der Melancholie finden; dazu kommt noch ein Schwert und ein Schlangenkreis mit geflügelter Sonnenscheibe darin (nicht ein Herz, wie Lehr meint), endlich auf der Balustrade ein nach oben blickender Adler — lauter Dinge, die zweifellos eine ganz bestimmte „hieroglyphische" Bedeutung hatten,

Digitized by Google

wenn wir derselben auch im einzelnen nicht mehr nachkommen können. Einen grundsätzlichen Fingerzeig gibt uns die Bemerkung, die er in einem Briefe an Passavant über eine Vignette zu seinem Gedicht „An Deutschlands Frauen" (1808) macht: „Wie aber meine angenehmsten Empfindungen an das Ernste, ich möchte sagen Melancholische grenzen, so entstand auch gleich dabei die Vignette, die ich auch darunter gezeichnet habe ..... Was ich mir dabei dachte, ist ungefähr folgendes: der Schädel bedeutet den Tod, der Schmetterling die Seele, das Kruzifix die ewige Seligkeit" usw. — Pforrs eigenes emblematisches Signum bestand aus einem Totenkopf mit Kreuz; Overbeck brachte es, von einem Lorbeerkranz umgeben, auf dem Grabstein des Freundes am Albanersee an, und es ist vielleicht bezeichnend, daß dieser später entfernt wurde, weil man Freimaurersymbole darin argwöhnte! Auch die anderen Bundesbrüder hatten solche Embleme: Joseph Wintergerst die Eule, Joh. Konrad Hottinger den Kelch, Joseph Sutter das Auge, Ludwig Vogel eine Gemse auf drei Felssteinen, Friedrich Overbeck den Palmzweig, Giovanni Colombo einen Hahn auf der zum Ring gebogenen Schlange; die Bundesvignette mit dem heil. Lukas trug oben ein W (Wahrheit), sowie Fackel und Schwert, alles Dinge, die den mystisch-hieroglyphischen Charakter dieser romantischen Bildkunst deutlich bezeugen.

Wenn wir zum Schlusse nochmals auf die weitere Entwicklung der Landschaft zurückkommen und ihre allmähliche Loslösung von der allzu wörtlichen, „hieroglyphischen" Bedeutsamkeit betrachten wollen, so dürfen wir uns dabei vor allem auf die wichtigen Ausführungen eines als Künstler und als Schriftsteller gleich interessanten Mannes stützen, auf die Briefe über Landschaftsmalerei des Dresdener Leibarztes Karl Gustav Carus (1830). — Auch er steht zwar durchaus auf dem Boden einer „Ausdruckskunst", so wenn er im 2. Briefe anläßlich der Einteilung der Kunst in Landschafts- und Historienmalerei bekennt: „Von diesen braucht erstere die Erscheinungen der unorganischen Natur sowie der Pflanzenwelt, die andere die Thierwelt, vornehmlich aber das edelste Glied derselben, die Menschengestalt, um gleich wie durch Buchstaben ihre Worte, ihren Sinn damit zu schreiben ...." Aber er schränkt dies doch an anderer Stelle, im 5. Brief, wesentlich ein, indem er sagt, wir fühlten uns von einem Kunstwerk nicht befriedigt, in welchem einer poetischen Idee, einem an sich schönen und reinen Gefühl, die innere Naturwahrheit geopfert wird: „Es geschieht dies in einer Gattung von Kunstwerken, welche wir mit dem Namen der sentimentalen bezeichnen möchten, in welcher die Natur als Symbol, als Hieroglyphe nur geachtet wird, und man genug gethan zu haben glaubt, wenn die Objekte nur so weit kenntlich wurden, daß ihre symbolische Bedeutung empfunden werden kann. Nimm z. B. die Landschaft, welche Tieck in Sternbalds Wanderungen beschreibt, wo im engen Thale man einen Pilger zur Höhe hinanwandeln sieht, wo im Mondenlicht das Kreuz einer Kirche schimmert (siehe oben). Wir sehen hier eine christlich-sittliche Idee ausgesprochen, welcher an sich wir unsere volle Zustimmung nicht versagen können; aber sollen wir das Bild wahrhaft lobenswerth finden, so reicht die Gesinnung nicht hin" ...., und nun fordert er Har-

Digitized by Google

monie, d. h. vollkommene Vereinigung des Sinnigen und des Wahren zum echten landschaftlichen Kunstwerk. Ähnlich skeptisch spricht er sich in der 4. Beilage zum 10. Brief anläßlich des Wasserfalles von Everdingen in der Dresdener Galerie über die Poesie des Schmerzes in der Landschaftskunst aus, die er zwar keineswegs verbannen will: „aber stets ist es doch bemerkbar, daß der Wirkung des Bildes auf das Gefühl eigentlich mehr nachgestrebt werde, als der Darstellung einer einfach aufgefaßten Naturwahrheit, und daß das Bild mehr Symbol, mehr Hieroglyphe als Naturabbild sei". Daß er damit zwar der inneren Naturnähe, keineswegs aber einer äußerlichen Naturabschrift das Wort reden will, geht klar aus dem 6. Brief hervor, wo er sagt, die Kunst erscheine „als Gipfel der Wissenschaft — sie wird, indem sie die Geheimnisse der Wissenschaft klar erschaut und anmuthig umhüllt, im wahren Sinne mystisch, oder, wie Goethe sie auch genannt hat, orphisch". Und auf die Frage, er wolle doch wohl nicht mystische und orphische Landschaften, antwortet er: „Warum nicht? Freilich mag ich nicht jene kleinliche, ich möchte sagen abergläubische Mystik, welche irgend ein durch Convention und Tradition gegebenes Symbol in den Kreis der Kunst einschwärzen möchte, d. i. die Kreuz- und Rosenkranzmystik .... nein, ich meine die Mystik, welche ewig ist, wie die Natur selbst". Für dieses sein Ideal neuer Landschaftskunst schlägt er im 7. Briefe den Namen Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst vor, der völlig eindeutig das ausdrückt, was er, über die „hieroglyphische" Landschaft Runges und Friedrichs hinaus, an allgemeinem Empfindungs- und Stimmungsgehalt erstrebt. Auf diesem Wege ist in der Tat die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts weitergegangen, während andererseits die reine Arabeske in Neureuther u. a. ihre Fortsetzung und Vollendung fand.

Auch der sinnige Ludwig Richter, dessen liebenswürdiges Wesen allerdings so gar nichts Problematisches kannte, schließt sich als Landschaftsmaler der neuen Auffassung an. In seiner Jugend hatte er ja noch stark unter dem Eindruck der Romantiker gestanden, und in seiner köstlichen Selbstbiographie berichtet er ganz ausdrücklich, wie er auf der Reise nach Rom 1823 in Innsbruck Fr. Schlegels, Tiecks und Wackenroders Kunstschriften kennen lernte, die ihm völlig neue Ausblicke eröffneten. In Rom, 26. Nov. 1824, schreibt er dann in sein Tagebuch: „Wenn ich bedenke, welchen großen Eindruck die Natur immer auf jeden gefühlvollen Menschen hervorbringt, wie Gott sich in ihr offenbart, wie sie eine lebendige Hieroglyphe von Gottes Gesetzen und heiligem Willen ist .... so muß ich sie doch als einen erhabenen Gegenstand für die Kunst ansehen, wenn sie nur groß, umfassend, geistig ergriffen und dargestellt wird .... Es soll aber ja keine künstliche Allegorie aus der Landschaft gemacht werden, das ist wider den Geist der Natur." So wendet auch er das wohl von Tieck übernommene Schlagwort der Hieroglyphe in seiner Weise unbefangen an; überaus bezeichnend für seine eigene Stellung jedoch ist sein weiterer Bericht in den Jugendtagebüchern, Rom 30. Januar 1825, über einen Kunstdiskurs im dortigen Künstlerkreise, wobei er selbst das Gespräch auf Caspar David Friedrichs Naturauffassung lenkte. Da ist von den früheren Versuchen die Rede, die bedeutende Sprache der Natur zu

Digitized by Google

entziffern und zu erklären, z. B. die geometrischen Grundformen der Körper: Linie, Punkt, Kreis, Dreieck, deren jede etwas ausdrückt und besondere Empfindungen weckt. Dann ging man weiter und verglich etwa die Vögel den rasch fliegenden Gedanken oder den stillen Fisch der Empfindung: „Das mag man nun alles leicht nehmen und für unbedeutend halten oder nicht, man ahnt doch wohl den lebendigen Geist, welcher durchs All geht und jedem Blümchen, jedem Fels, jeder Linie, Farbe, Ton seinen eigenthümlichen Charakter, sein inneres geistiges Leben giebt, wodurch diese Dinge auf unser Gemüth wirken .... Ueber jene geistige Auffassung der Natur kamen wir nun auch auf Friedrich zu sprechen; mir scheint die Auffassungsweise Friedrichs auf einen Abweg zu führen, der in unseren Zeiten sehr epidemisch werden kann; seine meisten Bilder athmen jene kranke Schwermuth, jenen Fieberreiz, welcher jeden gefühlvollen Beschauer mächtig ergreift, aber immer ein untröstliches Gefühl hervorbringt. Das ist nicht der Ernst, nicht der Charakter, noch der Geist und die Bedeutung der Natur, das ist hineingezwungen. Friedrich fesselt uns an einen abstracten Gedanken, gebraucht die Naturformen nur allegorisch, als Zeichen und Hieroglyphen, sie sollen das und das bedeuten; in der Natur spricht sich aber jedes Ding für sich selbst aus, ihr Geist, ihre Sprache liegt in jeder Form und Farbe. Eine schöne Naturscene erweckt freilich auch nur ein Gefühl (nicht Gedanken), aber dieses ist so weit umfassend, so groß, gewaltig, mächtig, daß ihm gegenüber jede Allegorie vertrocknet, zusammenschrumpft.“ Am 3. März legt er dann sein eigenes tiefstes Bekenntnis mit den Worten ab: „Jetzt strebe ich mit aller Kraft nach dem letzten Ziele in meiner Kunst: ‚Gott in der Natur!‘ Aber wie? Das ist mir noch recht dunkel“; und in der nächsten Zeit lassen verschiedene Äußerungen den großen Eindruck erkennen, den der Mystiker und Naturphilosoph G. H. v. Schubert auf ihn gemacht hatte. In Dresden, 31. Dez. 1827, äußert er sich über die zu wählenden Gegenstände der Kunst: „Es sollen die bedeutungsvollen, edlen Räthselbilder der Natur treu aufgefaßt und wiedergegeben werden“, und bald darauf (Meißen 8. Juli 1828) sagt er: „Die Wahrheit in Natur- oder Sachbildern ausgedrückt, ist die wahre Sprache für das menschliche Gemüth.“ Einen deutlichen Gegensatz etwa zu Runges hieroglyphischer Bildersprache beweist die Notiz Meißen, 10. Juli 1828: „Die Landschaftsmalerei vermag, wie die Musik, nur allgemeine Gefühle auszudrücken, aber keine Gedanken deutlich auszusprechen. Besonders haben die Jahres- und Tageszeiten eine bedeutsame symbolische Sprache. Diese muß ich in jeder schönen Landschaft nur durch Farbe und Beleuchtung reden zu lassen trachten; es soll und kann nicht immer ein klarer Gedanke, aber immer eine mächtig anregende Empfindung ausgedrückt werden.“ In den Gedanken über Landschaftsmalerei 1830 sagt er sodann: „Auch der Landschafter kann christlich-symbolische Bilder darstellen, denn die Natur ist ihm eine Offenbarung Gottes, deren Sprache ihm Aehnliches sagt, wie die Heilige Schrift“; und ein Menschenalter später gebraucht er in den Jahresheften, Loschwitz, 12. Juni 1865, ganz harmlos der Natur gegenüber jenen Ausdruck, den er Friedrichs Kunst gegenüber als Tadel verwendet hatte: „Die lebendigen

Digitized by Google

und schön gemalten Hieroglyphen, die das Menschenleben und die ganze Natur, von der Blumenwiese bis zum Sternenhimmel, mir vorführen, berühren mein innerstes Wesen, mein Denken und Empfinden so ganz anders (als alles Philosophieren), so natürlich und schöner, daß ich dabei gesund bleiben kann; und auch ihre Räthsel und Geheimnisse flößen keinen Trübsinn ein, ich weiß sie in guten Händen." Gewiß wirken diese liebenswürdigen Worte in unserem Zusammenhang wie ein sanfter, letzter Ausklang der Hieroglyphik der deutschen Romantiker und damit auch jener Renaissance-Hieroglyphik, deren unmittelbare Berührung mit Runge durch G. Ph. Harsdörffers Büchlein wir feststellen konnten. Und wenn heute eine neue Romantik wieder gern mit dem Begriff der Hieroglyphe in der Kunst zu spielen beginnt, so ist vielleicht eine Erinnerung an frühere Anwendungen und Wandlungen dieses Begriffes nicht unangebracht.

Digitized by Google

NICOLAS NEUFCHATEL UND SEINE NÜRNBERGER BILDNISSE

Von R. A. PELTZER

Übersicht

I. Lehrzeit in Antwerpen und Mons. Die Antwerpener Bildnismalerei um die Mitte des 16. Jahrhunderts.
II. Tätigkeit in Nürnberg. 1561—1567.
III. Die Nürnberger Bildnisse.
IV. Schüler und Nachfolger.

Anhang

I. Verzeichnis der sicheren Bilder.
II. Verzeichnis der zweifelhaften und der fälschlich zugeschriebenen Bilder.

I. Lehrzeit in Antwerpen und Mons. Die Antwerpener Bildnismalerei um die Mitte des 16. Jahrhunderts

Der Name des „Colyn (Nicolas) van Nieucasteel" tritt uns zuerst in den Antwerpener Zunftlisten entgegen. Im Jahre 1539 wird er Lehrling bei Pieter Coecke van Aelst[1]). Er muß also vor 1527 geboren sein, wenn man ein Alter von 12 Jahren beim Eintritt in die Lehre als Mindestalter voraussetzt.

Was der vielseitige Meister Coecke als Maler geleistet hat, läßt sich mangels gesicherter Werke nicht beurteilen; er soll nach van Mander auch Porträts gemalt haben. Indessen kennen wir ihn als einen der erfolgreichsten Vorkämpfer der italienischen Renaissance im Norden, die er durch Übersetzungen der Werke Vitruvs und Serlios propagierte. Als Hofmaler Karls V. und weitgereister und vermögender Mann genoß Pieter Coecke in den Niederlanden ein großes Ansehen. Ein Unternehmer großen Stiles wies er sowohl der Bildweberei, hier Orley nachfolgend, wie wahrscheinlich auch der Glasmalerei neue Wege[2]). Es war daher viel bei ihm zu lernen. Kein geringerer als Pieter Brueghel trat im Jahre 1540 bei Coecke in die Lehre, muß also Neufchatels Ateliergenosse gewesen sein. Ebensowenig aber wie bei Brueghel kann bei Neufchatel der Einfluß seines Lehrmeisters festgestellt werden, zumal er das Zeichnen großer Kartons und Entwerfen umfangreicher Kompositionen wohl niemals betrieben hat. Die wirklichen Lehr-

[1]) Rombouts und Lerius, De Liggeren der Antwerpsche Lucasgilde, Haag 1872, I, p. 135.

[2]) Über Coecke M. J. Friedländer im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXXVIII, 1917, sowie in Amtliche Berichte aus den preuß. Kunsts. 1918, S. 79. Plietzsch in Thieme-Becker, Künstlerlexikon VII, 1912.

Digitized by Google

meister des jungen Neufchatel waren auch nicht Romanisten vom Schlage des Coecke, sondern die damals in Antwerpen auftretenden großen niederländischen Porträtmaler, die gerade in jenen Tagen die Grundlage zu einer neuen Bildniskunst schufen, auf der später die Rubens, van Dyck, Hals und Rembrandt weiterbauen konnten.

Es ist, als ob die gewaltige Stoßkraft der italienischen Renaissance erst jetzt zu ihrem vollen siegreichen Durchbruch kommen sollte, verstärkt durch die alle Geister aufrüttelnde reformatorische Bewegung aus Deutschland. Werke wie das Selbstbildnis des Joos van Cleve d. J. in Windsor oder das des Lambert Lombard in Cassel, des Franz Floris Falkenjäger in Braunschweig und Frauenporträt in Caen, Bildnisse des Willem Key oder etwa Antonis Mors Porträt der Königin Marie von England erscheinen, verglichen mit den Schöpfungen der vorhergehenden Generation der Romanisten, eines Quinten Massys, Mabuse, Orley, Meister des Todes Mariä, Mostaert und Scorel, wie von einem neuen Geiste beseelt. Der veränderte Seelenzustand äußert sich bei den Bildnismalern in einem tieferen psychologischen Erfassen der Persönlichkeit, die nunmehr auch in ein freieres Verhältnis zur umgebenden Welt tritt. Rein äußerlich betrachtet, sehen wir das Format der Bilder wachsen. Entsprechend der Steigerung des Selbstgefühls erscheint das Kniestück und bei Moro zum ersten Male in den Niederlanden die ganze Figur in Lebensgröße[3]). Die absperrende Balustrade des Vordergrundes, auf der die Arme aufliegen, ist gefallen. Der Dargestellte tritt nahe an den Beschauer heran, gewöhnlich in Dreiviertel-Profil gesehen, nicht mehr en face oder in strenger Seitenansicht. Verschwunden ist die Kleinwelt und die Landschaft des Hintergrundes. Eine ruhige neutrale Folie nimmt die Gestalt auf und verhindert die Ablenkung von der Hauptsache, dem Dargestellten; höchstens deutet noch ein Pfeiler oder ein Vorhang, vielleicht auch ein Ausblick ins Freie, die Örtlichkeit an. Der Porträtierte, in einer momentanen Situation beobachtet, schaut nicht mehr teilnahmslos vor sich hin, wie von der langen Sitzung ermüdet, oder traumverloren in die Ferne, sondern richtet den Blick fest auf den Beschauer, als wolle er ihn in seinen Bann ziehen. Der inneren Erregung entspricht die lebhafte Bewegung der Hände, die oft mit fast südlichem Temperament agieren. Die sogenannte „redende Hand" ist für diese Zeit charakteristisch. Hand in Hand mit dieser Neuorientierung der Bildnismalerei in formaler Hinsicht geht eine gesteigerte Empfänglichkeit für malerische Werte. Die dem Niederländer angeborene Empfindlichkeit für Tonwerte, für Valeursmalerei im modernen Sinne, hat sich zusehends verfeinert.

Antwerpen, die reiche flämische Metropole, hat die Führung auch auf dem Gebiete der Bildnismalerei, während sich im holländischen Norden die neue Bewegung erst später geltend macht. Dort in der Scheldestadt wurde 1542 Willem Key Meister, nachdem er einige Jahre gleichzeitig mit dem Antwerpener Floris bei Lambert Lombard in Lüttich gelernt hatte. Sein Neffe Adrian, der

[3]) Vgl. Grete Ring, Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1913, S. 73.

Digitized by Google

1558 in Antwerpen lernte, strebte ihm mit Erfolg nach. Nach Antwerpen zog es auch den jungen Mor, der aus Scorels Schule von Utrecht kam. Im Jahre 1547 ließ er sich dort als Meister nieder. Mor, ein in sich gefestigter, kühl reflektierender Charakter, verstand es meisterhaft, sich in das spanisch-zeremonielle Wesen der vornehmen Welt einzuleben, so daß er als Maler der Höfe Westeuropas bald einen Weltruf erwarb. Mor ist der bekannteste und einflußreichste Repräsentant dieser neuen Richtung geworden, der außer den bereits genannten noch Pieter Pourbus in Brügge und dessen Sohn Franz Pourbus sowie der Maler des Pariser Hofes François Clouet zuzuzählen wären.

Wie lange sich Neufchatel in Antwerpen aufgehalten hat, ob er die vorgeschriebene Lehrzeit bei Coecke durchgemacht hat und Meister geworden ist, wissen wir nicht. Überhaupt bleibt die Periode seiner Entwicklung mangels Urkunden in Dunkel gehüllt. Sandrart, dem wir fast die einzigen Nachrichten über den Künstler verdanken, nennt auffallenderweise nicht die Scheldestadt als Wirkungsstätte des Neufchatel, sondern berichtet, daß „Nicolaus Neufchatel, sonst insgemein Lucitell genannt, aus der Grafschaft Bergen im Hennegau bürtig", „die Malkunst in der Stadt Mons, ungefähr Anno 1540" gelernt habe[4]). Da Sandrart diese Angaben, wie er ausdrücklich betont, den schriftlichen Aufzeichnungen des niederländischen Malers Nicolas Juvenel entnommen hat, der zu gleicher Zeit wie Neufchatel in Nürnberg lebte und in nahem Verhältnis zu diesem gestanden haben muß, so verdient diese Mitteilung zunächst vollen Glauben. Nach Sandrart stammte also Neufchatel aus dem heutigen wallonischen Belgien. Ein belgischer Schriftsteller[5]) weist denn auch auf das Vorkommen einer Familie du Neufchâteau in Mons hin, der 1534 auch ein Nicolas du Neufchâteau und sein Bruder Michel, letzterer 1545 als Maler für Schloß Binche tätig, angehören. Aber bei der weiten Verbreitung des Namens Neufchasteau, Neufchâtel nach gleichnamigen Ortschaften im französischen Sprachgebiet kann die Zugehörigkeit unseres Neufchatel zu dieser Monser Familie noch nicht als bewiesen gelten. Es muß auffallen, daß in allen gleichzeitigen Urkunden der Name nie in der französischen Fassung erscheint, sondern stets in der flämisch-niederdeutschen Form, wie sie auch die Antwerpener Zunftliste verzeichnet, nämlich van Neukastell, von New Cassell, von der Neuen Castell, de Nova Castel usw. Um die

[4]) Sandrart, Teutsche Academie, Erster Hauptteil von 1675, 2. Teil, 3. Buch, Fol. 276. Ausgabe von R. A. Peltzer, München, 1925, S. 135.

[5]) Pierard, Le peintre wallon Nicolas de Neufchâtel dit Lucidel, in der Revue Wallonia, XXI. année, janvier 1913, Brüssel, van Oest et Co., auch als Sonderdruck. Der Aufsatz enthält außer der Untersuchung über die Herkunft aus Mons fast nichts, das nicht schon in der älteren Literatur, insbesondere bei Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon Bd. II u. III zu finden wäre. Die zwei religiösen Kompositionen sind in dem Katalog der Pinakothek 1908 irrtümlich unter Neufchatels Namen geraten. — Hymans hat an den Ort Neufchâtel zwischen Boulogne und Etaples gedacht: Biographie Nationale de Belgique XV, 1899, p. 263. Auch die Grafschaft Berg am Niederrhein ist, wie Pierard erwähnt, herangezogen worden. Indessen dürfte Sandrart mit der ungenauen Bezeichnung „Grafschaft Bergen im Hennegau" die Stadt Mons in der Grafschaft Hennegau, die ihm auch als Wiege seines eigenen Geschlechts bekannt war, gemeint haben, zumal auch in diesem Zusammenhange von „Mons" die Rede ist.

Digitized by Google

Abb. 1. Der Meister der Bildnisse der 40er Jahre. Frauenporträt. Turin, Pinakothek

Mitte des 17. Jahrhunderts findet sich dann in Aufzeichnungen Nürnberger Maler die Bezeichnung „Nutzschiedel“[6]), die nach Doppelmayr[7]) ebenso wie die Form Lucidel, Lucitell (Sandrart), bloß eine „korrupte Pronunziation“ des wirklichen Namens bedeutet. Die französische Form Neufschatel bringen erst Sandrart und Doppelmayr, und es ist nicht gänzlich ausgeschlossen, daß der Name aus dem lateinischen „de Novocastello“ rekonstuiert worden ist. Noch merkwürdiger als die niederdeutsche Namensform ist aber die Feststellung, daß ein Zeitgenosse unsern Maler einen Friesen nennt. Der Augsburger Advokat Dr. Fröschel schreibt nämlich im August 1566 in seine Hauschronik, daß sein Bruder und dessen Frau sich in Nürnberg von dem „guten Maler Niclas vom Newen Castell, Frisium“ haben malen lassen[8]). Die Herkunft Neufchatels dürfte daher noch nicht ganz aufgeklärt sein.

Wir dürfen wohl annehmen, daß Neufchatel nach seiner Antwerpener Lehrzeit in Mons beschäftigt war. Die Stadt Mons war ja in den 40er und 50er Jahren des 16. Jahrhunderts vorübergehend ein Mittelpunkt reger künstlerischer

[6]) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1908, S. 152.

[7]) Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnbergern Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, Fol. 209.

[8]) Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908, S. 245.

Digitized by Google

Tätigkeit. Ließ doch die Statthalterin der Niederlande Maria von Ungarn, die Schwester Karls V., damals in der Umgegend der Stadt durch den aus Mons stammenden Jacques Dubroeucq, den ersten Architekten, „der Italien befriedigend verstand“ [9]), die beiden prächtigen Schlösser Binche (1545—49) und Mariemont (begonnen 1548) erbauen, die aber beide schon im Jahre 1554 durch die Franzosen gänzlich zerstört wurden. Dubroeucqs Schüler und Gehilfe war gerade in jenen Jahren ein junger Bildhauer, der unter dem Namen Giovanni da Bologna bald berühmt werden sollte. In Binche war der Mechelner Maler Michiel Coxie lange beschäftigt, die Mauern und Kamine mit Malereien zu bedecken. Neben diesem arbeitete namentlich Jan Vermeyen viel für die Regentin. Beide Schlösser waren reich mit Kunstwerken ausgestattet, namentlich auch mit Gemälden Tizians. Maria besaß nach den erhaltenen Inventaren nicht weniger als 20 Porträts von der Hand des großen Venezianers. Die niederländischen Künstler konnten also damals die Kunst Tizians in ihrer Heimat kennenlernen, und sie scheinen auch diese Gelegenheit benutzt zu haben. So schildert der schon erwähnte Nicolas Juvenel, der nach seinen eigenen Angaben auf Schloß Mariemont gearbeitet hat, den Eindruck, den Tizians Malereien, insbesondere der Prometheus und Tantalus, neben den kostbaren anderen Bildern und Kopien römischer Antiken dort auf ihn gemacht haben [10]).

Abb. 2. Der Meister der Bildnisse der 40er Jahre. Gilles van Schoonbeke. Antwerpen, Museum

Das führt uns zu der Frage, ob unbedingt anzunehmen ist, daß Neufchatel eine Italienfahrt, wie sie in jener Zeit üblich zu werden begannen, gemacht hat. Im Hinblick eben auf jene Möglichkeit, die venezianische Porträtkunst in den Niederlanden kennenzulernen und unter Berücksichtigung des hohen Standes der gleichzeitigen einheimischen Bildnismalerei glauben wir nicht, daß ein Studium der italienischen Kunst an der Quelle selbst ohne weiteres aus Neufchatels Werken geschlossen werden muß.

Bezüglich der Jugendwerke Neufchatels müssen wir konstatieren, daß eine

[9]) Hedicke, Thieme-Becker, Künstlerlexikon X, S. 12.

[10]) Sandrart, Erster Hauptteil, Fol. 276. Ausgabe R. A. Peltzer, S. 135.

Digitized by Google

sichere Arbeit vor 1561 nicht nachzuweisen ist. Die wenigen Bilder, die von der bisherigen Forschung als frühe Arbeiten genannt werden, halten einer genauen Untersuchung nicht stand, oder sie sind doch wenigstens sehr unsicher. Wir verweisen auf unser Verzeichnis der fälschlich zugeschriebenen Bilder im Anhang. Bei dem heutigen Stand der Forschung ist es noch nicht möglich, die frühen Werke Neufchatels aus der Masse gleichzeitiger Erzeugnisse der Antwerpener Schule herauszuschälen. Es gibt da allerdings eine Persönlichkeit, die erst in letzter Zeit durch den Scharfsinn Max Friedländers erkannt worden ist, der sogenannte Meister der Bildnisse der 40er Jahre[11]). Manche seiner ausgezeichneten Porträts, die meist unter dem Namen des Pieter Pourbus liefen, zeigen Berührungspunkte mit den späteren Arbeiten Neufchatels sowohl hinsichtlich der ganzen Anlage wie in der glänzenden Technik (vergl. Abb. 1 u. 2). Hier und da ist auch schon ein Bild dieser Gruppe auf Neufschatel getauft worden[12]), und man könnte in der Tat geneigt sein, ihn mit Neufchatel zu identifizieren, wenn er nicht — nach Friedländers Urteil — schon früh in einer gewissen Routine erstarrte, die den Anschluß seiner Arbeiten an Neufchatels Bildniskunst schwierig macht. In dieser Gegend dürften aber jedenfalls die frühen Arbeiten unseres Künstlers zu suchen sein.

II. Tätigkeit in Nürnberg 1561—1567

Sicheren Boden gewinnt die Forschung erst mit dem Jahre 1561, in dem Neufchatel in Nürnberg auftaucht. Mehrere Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten der Reichsstadt tragen diese Jahreszahl. Vor allem sein berühmtestes Werk, das Bildnis des Schreibmeisters Johann Neudörfer, des Schöpfers unserer modernen

[11]) Friedländer hat im Katalog der Sammlung von Kaufmann, Berlin 1917 (Cassirer-Helbing) II. Bd. zu Nr. 100 zuerst auf den „Porträtisten der 40er Jahre" aufmerksam gemacht und einige Bilder genannt, die außer an der stilistischen Übereinstimmung auch an der Schriftform der Datierung erkennbar seien. Diese Schriftform findet sich ähnlich auch bei Neufchatel. (Vgl. die Inschriften auf den Bildnissen in Budapest, Karlsruhe, Kopenhagen, München und Prag, sowie den Rahmen des Neudörferbildes.) Friedländer führt dort folgende Porträts an: das prächtige Bildnispaar in Turin von 1542 (Abb. 1), ein Frauenporträt im Kölner Museum von 1544 (früher Heemskerck), das Männerbildnis der Sammlung Langaard von 1544 (Abb. bei Madsen, Langaards Samlinger, Christiania 1913, I, Nr. 14, früher Dowdeswell-London), die traditionell Pieter Pourbus genannten Bildnisse des Schoonbeke und Frau in Antwerpen von 1544 (Abb. 2), sowie das Frauenbildnis der Sammlung von Kaufmann von 1545. Inzwischen hat aber Geheimrat Friedländer seine Liste der Werke des Porträtisten der 40er Jahre sehr erweitert. Dieselbe umfaßt schon über 16 Arbeiten aus den Jahren 1540—1551, für deren Mitteilung ich auch an dieser Stelle meinen besonderen Dank aussprechen möchte. In eine nähere Prüfung dieser Frage einzutreten, liegt nicht im Bereich meiner Aufgabe, indessen vergleiche man etwa die Turiner und Antwerpener Bilder mit dem jungen Mädchen in Budapest oder der älteren Frau in München, namentlich auch hinsichtlich der Art, wie der Knochenbau um die Augen- und Nasenpartie betont ist. Auch das junge Mädchen der Petersburger Akademie sieht dem Kaufmannschen Frauenbild von 1545 sowie einem andern von 1551 (De Laborderie, Paris 1924, mitgeteilt von Friedländer) sehr ähnlich. — Vgl. auch Winkler, Die altniederländische Malerei, Berlin 1924, S. 290.

[12]) Zum Beispiel das Frauenbildnis von 1545 der Galerie von Kaufmann, das in der Gallery Sedelmeyer 1896 unter Neufchatels Namen geführt wurde (Abb. auch bei Reinach, Répertoire de peintures, II, p. 368).

Digitized by Google

Abb. 3. Neufchatel. Der Schreibmeister Johann Neudörfer mit seinem Sohn. München, Alte Pinakothek

Schrift, der dargestellt ist, wie er seinen Sohn unterrichtet (Abb. 3). Aus der kunstvoll mit goldenen Buchstaben wahrscheinlich von dem Künstler selbst auf den Rahmen gemalten Inschrift geht hervor, daß er dieses 1561 gemalte Bild als „hospes“ (Gast) aus Dankbarkeit für seine Aufnahme der Stadt geschenkt hat[13]). Der

[13]) Doppelmayr gibt p. 202 die Rahmeninschrift folgendermaßen wieder: „Johannes Neudörfer per Europam universam infinita discipulorum Arithmetices & Graphices multitudine celebris, incomparabilis industriae Exemplar, magnum ornamentum patriae, Reipublicae Noribergensis, de-

Digitized by Google

Abb. 4. Unbekannter Stecher, vermutlich nach Neufchatel. Christoph Fürer

Abb. 5. Unbekannter Stecher nach Neufchatel. Der Kaufmann Georg Kolb

Nürnberger Rat pflegte hervorragenden fremden Künstlern die Erlaubnis, in der Stadt zu wohnen, für eine Reihe von Jahren zu erteilen, auch ohne daß sie das Bürgerrecht zu erwerben brauchten. Andere tüchtige Künstler mußten um das Bürgerrecht nachsuchen, während solche, deren Niederlassung man nicht wünschte, kurzerhand abgewiesen wurden. Einen Zunftzwang für Maler gab es vor dem Jahre 1596 in Nürnberg nicht; die Nürnberger Maler betonten damals noch mit Stolz, daß ihre Kunst ein freies Handwerk sei. So konnte der Zuzug ausländischer Maler ohne große Schwierigkeiten erfolgen.

Der Ratsverlaß, durch den Neufchatel in Nürnberg zugelassen wurde, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber ein zwei Jahre nachher ergangener Beschluß, aus dem sich Rückschlüsse auf jenen ziehen lassen. Im Oktober 1563 wird nämlich dekretiert: „Niclaußen von Neukastell, den künstlichen maler und conterfeter, noch 2 jhar ohn das burgerrecht hie sitzen zu lassen[14]). Möglicherweise hängt seine Ankunft mit einer Angelegenheit zusammen, von der zwei Ratsverlässe aus dem Juni 1561 handeln[15]). Der Landgraf Wilhelm von Hessen, der als Be-

sideratissimi civis effigiem aetat. 63. Auctor Nicolaus de Novo-Castello, Hospes, gratitudine ergo d. d. [dedicavit] A. 1561." Etwas abweichend der Wortlaut, wie ihn der Katalog der Alten Pinakothek wiedergibt.

[14]) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst (Quellenschriften f. Kunst und Kunstgewerbe, N. F. XI—XIII, Wien 1904) Bd. I, Nr. 3987.

[15]) Hampe, a. a. O. I, Nr. 3851 u. 3854.

Digitized by Google

Abb. 6. Nachahmer Neufchatels (N. Juvenel?). Der Schreibmeister Stephan Brechtel mit seinem Sohn. Leipzig, Privatbesitz

schützer der Kalvinisten bekannt ist, hatte damals einen fremden Maler nach Nürnberg geschickt, der ein Empfehlungsschreiben für seinen Architekten, den Niederländer Elias Godefroy Dupré[16]), überbringen sollte; Dupré suchte in

[16]) Diese für die Kasseler Kunstgeschichte wichtige Persönlichkeit habe ich in dem Artikel „Godefroy, Elias" in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XIV, 1921, S. 290 weiter verfolgt. Vgl. Hallo, Der Meister vom Kasseler Philippsepitaph, in „Hessenkunst", Marburg 1926, S. 48 ff.

Digitized by Google

Abb 7. Neufchatel. Der Goldschmied Hans Lencker mit Sohn. Kopenhagen, Statens Museum

Nürnberg Beschäftigung. Ein ähnliches Ansuchen stellte aber auch der gleichfalls vom Landgrafen empfohlene unbekannte Maler für seine eigene Person, wie aus dem Wortlaut des Beschlusses hervorgeht; die überreichten „Kunststücke", deren Besichtigung der Ratsverlaß anordnet, waren jedenfalls Gemälde seiner Hand. Die Vermutung liegt nahe, daß dieser fremde Maler unser Neufchatel war.

Gerade zu Beginn der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts beginnt der niederländische Einfluß auf allen Gebieten der künstlerischen Betätigung sich in Deutschland stark fühlbar zu machen. Ihres Glaubens wegen aus der Heimat vertrieben, wanderten seit den 50er Jahren mit den Kaufleuten und Hand-

Digitized by Google

Abb. 8. Neufchatel. Balthasar Dörrer und Frau. Karlsruhe, Gemäldegalerie

werkern auch zahlreiche Künstler in die damals noch reichen und blühenden, vorwiegend protestantischen Reichsstädte aus, wo sie dank ihrer überlegenen Technik und der besseren Kenntnis der modernen italienischen Kunst rasch festen Fuß faßten. Die kunsthistorische Forschung hat sich bisher in eingehender Weise eigentlich nur mit der niederländischen Künstlerkolonie in Frankenthal in der Pfalz beschäftigt, die für die Geschichte der Landschaftsmalerei von Wichtigkeit ist. Zu ähnlichen Resultaten auf anderen Gebieten dürfte aber auch die Untersuchung der Tätigkeit anderer niederländischer Künstlerkolonien führen, wie sie beispielsweise im Norden in Aachen, Cöln, Emden, Hamburg, Lübeck, Danzig, Prag, im Süden in Frankfurt, Straßburg, Stuttgart, Augsburg, München und auch in Nürnberg sich bildeten, einige nur für kurze Zeit und aus wenigen Köpfen bestehend, andere wieder zahlreicher und von bleibender Wirkung. Die Wirtschaftsgeschichte ist in der Erforschung dieser Verhältnisse an einzelnen Stellen bereits mit gutem Erfolg vorangegangen.

Auch Neufchatel war ein glaubenseifriger Kalvinist und es ist höchstwahrscheinlich, daß er seines Glaubens wegen seine Heimat verlassen mußte. Wir hören nämlich, daß er wegen seines religiösen Übereifers sich sogar in Nürnberg mißliebig machte. Die Anwesenheit so vieler reformierter Niederländer in der Stadt führte zu Reibereien mit der streng lutherischen Geistlichkeit, und unter dem 23. Juli 1567 erging ein Ratserlaß, in dem „Niclas de Nova Castel“ nebst

Digitized by Google

Abb. 9. Neufchatel. Heinrich Pilgram. Budapest, Gemäldegalerie

zwei anderen, Georg Maleprandt, einem niederländischen Seidenfärber[17]), und einem angesehenen Nürnberger Bürger, Gabriel Schlüsselberger — jedenfalls die Haupträdelsführer — ernstlich vermahnt werden, von ihrer kalvinischen Schwärmerei und ihrem Irrglauben abzustehen und keine Konventikel abzuhalten oder Dispute zu erregen, widrigenfalls „wolt man einen solchen Ernst gebrauchen, der im zu schwer fallen würde“[18]). Von diesen Erwägungen ausgehend, liegt es nahe, die Wanderungen und Halteplätze der niederländischen Auswanderer zu verfolgen, um dort nach einer Spur des Weges, auf dem Neufchatel nach Nürnberg gekommen ist, zu suchen. Der wichtigste Zufluchtsort war in den 50er Jahren Frankfurt, wo sich nach und nach eine Kolonie von 2000 Köpfen, hauptsächlich Seidenweber aus den südlichen Niederlanden, insbesondere auch aus Mons, ge-

[17]) Roth, Geschichte des Nürnberger Handels, Leipzig 1802, IV, S. 164 erwähnt ihn zum Jahre 1573. Vielleicht Malapart de Neufville? Das Porträt Schlüsselbergers hat M. Zündt gestochen.

[18]) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, I, Nr. 4136.

Digitized by Google

bildet hatte, die aber schon im April 1561 infolge innerer konfessioneller Zwistigkeiten wieder vertrieben wurde und nun sich hauptsächlich über die Pfalz zerstreute [19]). Das Haupt der Frankfurter Kalvinisten, der reiche Kaufmann Augustin Legrand, nach dem die eine Partei die Legrandisten genannt wurde, erscheint nun 1562 in Nürnberg und erhält im April desselben Jahres für sich und seine Gesellschafter und deren Familien weitgehende Privilegien zur Einführung des Seidenhandels, durch den man mehreren hundert Bürgern Beschäftigung zu verschaffen hoffte [20]). Es bestand also jedenfalls ein enger Zusammenhang der Nürn-

Abb. 10. Neufchatel. Die Frau des H. Pilgram. Budapest, Gemäldegalerie

[19]) Bothe, Geschichte der Stadt Frankfurt, Frankfurt 1913, S. 343 ff., vgl. auch Besser, Geschichte der Frankfurter Flüchtlingsgemeinden 1554—58, Halle 1906, und Ebrard, Die französisch-reformierte Gemeinde in Frankfurt, Frankfurt 1906.

[20]) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, Nr. 3897. Die in dem Privileg ausgesprochene Ermahnung, „in der religion kein sect anzurichten", spielt auf die Vorgänge in Frankfurt an. Der Zusammenhang dieser Einwanderung mit der niederländischen Kolonie in Frankfurt scheint bisher unbekannt geblieben zu sein.

Digitized by Google

Abb. 11. Neufchatel. Wolfgang Müntzer von Babenberg. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

berger Kalvinistenkolonie mit jener Frankfurter Hauptniederlassung und die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß auch Neufchatel auf diesem Wege nach Nürnberg gelangt sei. Bei den noch mangelhaften Kenntnissen dieser Vorgänge ist es aber einstweilen nicht möglich, seine Anwesenheit dort oder etwa in einer früheren Etappe[21]) (Wesel, Aachen, Cöln, Emden, Frankenthal usw.) nachzuweisen.

In Nürnberg führte der Maler den Beinamen „Niclaus auf der Seg" nach seiner Wohnung in der Nähe der städtischen Sägemühle am linken Pegnitzufer in der St. Lorenzer Pfarre[22]). Diese Feststellung ermöglicht es, eine

[21]) Die Bezeichnung Neufchatels als eines „Friesen" könnte möglicherweise mit einem vorübergehenden Aufenthalt in Friesland als Flüchtling zusammenhängen.

[22]) „Niclas Nutschiedel, sonst Niclaus auff der Seg genannt, der berühmte conterfaict gemahlet": Hampe, Über eine Fortsetzung von Neudörfers „Nachrichten" und ihren mutmaßlichen Verfasser, den Maler L. Heberlein (1584—1656), in den Mitteilungen aus dem Germ. Nationalmuseum 1908, S. 152. — „Nicolaus Nutschidel, hat wunderschöne und gute Conterfet gemacht, hat uf der Seeg gewohnt": Hauersche Handschrift „Ordnung und Inhalt aller Puncten der Ehr Löblichen Mahlerey" ... Benennung derienigen Mahler, so ungfer von Ao 1580 an alhier in Nürnberg gelebt ... Abgedruckt in M. M. Mayer, Der Nürnberger Geschicht- und Altertumsfreund, I. Jahrgang 1842/43, S. 58. — Die „Säge" in der unteren Kreuzgasse ist noch vorhanden.

Digitized by Google

Abb. 12. Neufchatel. Hieronymus Coler. Cassel, Gemäldegalerie

Digitized by Google

Abb. 13. Neufchatel. Ein Ratsherr. München, Alte Pinakothek

Stelle im Rechnungsbuch des Paul von Behaim auf unseren Künstler zu beziehen, wo Behaim notiert, daß er sich am 15. Mai 1567 von einem Niederländer, wohnhaft beim Weißbier-Bräuhaus bei der Säg, habe malen lassen, in einer mit Marderpelz besetzten Schaube „bis unterhalben leib" für 12 Taler. Wir erfahren auch, daß Neufchatel verheiratet war, da die Frau des Malers einen Gulden verehrt erhält[28]). Diese Notiz und jener Ratsverlaß vom 23. Juli 1567 sind die letzten Nachrichten von Neufchatels Wirksamkeit in Nürnberg. Man könnte fast auf die Vermutung kommen, daß die allzu energische Vermahnung des Rats ihn aus der Stadt getrieben habe. Weder in Nürnberg noch anderswo hören wir mehr etwas von ihm. Seine Spur verschwindet vollkommen. Was von späteren Bildern unter seinem Namen geht, rührt nicht von ihm her. Nur Doppelmayr meldet, daß er „gegen 1600" gestorben sei, indem er ihn wahrscheinlich mit Juvenel verwechselt, der 1597 starb. Neufchatels Tod dürfte früher erfolgt sein.

III. Die Nürnberger Bildnisse

Die deutsche Malerei und mit ihr die Bildniskunst war nach dem Erlöschen der Dürerschen und Holbeinschen Tradition in ein dauerndes Siechtum verfallen. Mit dem Nürnberger Georg Penz und dem Augsburger Christoph Amberger gingen die letzten großen Porträtmaler dahin, und es war nun der Moment gekommen, wo die mächtig vorwärtsstrebende niederländische Bildnismalerei in die Lücke eintreten mußte. Als Neufchatel in Nürnberg erschien, fand er daher dort einen äußerst günstigen Boden für seine hochkultivierte Malerei vor. Gegenüber der schwerblütigen, peinlich sauberen und kleinlichen Manier späterer Dürer-

[28]) „Adi 15 may hab ich mich Paulus Behaim lassen abcontrafeiten von eim niderlender beym weissen pirpreu, bei der seg wonhaft, in einer schamlotten madren schauben bis unterhalben leib, zalt im darvan 12 taler und sein weib verert 1 fl. und zu trinkgelt 6 zwelfer, cost die leinwat 16 zwelfer, thut 15 fl. 6 ℔ 12 d. zahlt dem schreyner für ein leisten darzu 1 fl. Zahlt dem maler solche leisten zu malen und mit gulden puchstaben zu machen 1 fl. 4 ℔ 6 d.": Kamann, Aus Paulus Behaims I. Haushaltungsbüchern 1548—1568, in Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Reichsstadt Nürnberg VII, S. 115. — Neufchatel hatte also auch den Rahmen, der wohl ähnlich dem des Neudörfer-Bildnisses war, selbst zu malen.

Digitized by Google

schüler, etwa des Hans Strauch, Andreas Herneisen und Hans Hoffmann, mußte seine Kunst ungleich eleganter und moderner wirken. Der lineare zeichnerische Stil der Deutschen ist überwunden; nicht mehr kann man die Barthaare einzeln zählen. In ganz anderer Weise als vorher erscheint in Neufchatels Bildnissen die Person des Dargestellten in eine höhere Sphäre unnahbarer Vornehmheit gerückt. Als Kniefigur oder gar als freistehende ganze Figur in imponierender Haltung und Gebärde gleich einem der von Tizian oder Mor gemalten Großen der Erde sieht sich der Nürnberger Patrizier auf der Leinwand abkonterfeit. Das deutsche Bürgertum tritt zum ersten Male hier in Neufchatels Bildnissen in stolzer Gleichberechtigung neben die Aristokratie. Kein Wunder, daß der niederländische Maler „auf der Säge" bald der bevorzugte Lieblingsmaler der selbstbewußten Nürnberger Stadtherrn und ihrer Frauen wurde. Er malte die Behaim, Tucher, Coler, Dörrer, Fürer, Kötzler, die Pilgram, Müntzer, Goeswein, Fürleger, Pyrker usw., „die vornehmsten Personen", sagt Sandrart, der diese sorgsam behüteten Familienbilder noch in ihrer alten Umgebung bewundern konnte[24]); daneben konterfeite er auch Gelehrte

Abb. 14. Neufchatel, Die Frau des Ratsherrn. München, Pinakothek

[24]) Auch Doppelmayr erwähnt 1730, daß die Kunstliebhaber die vielen schönen Porträts Neufchatels „als gute Stücke gar fleißig aufgesucht und in ihren Kunstzimmern bishero aufbehalten haben". In folgenden Nürnberger Sammlungen befanden sich Bilder von Neufchatel: 1. Das von Praunsche Kunstkabinett, das seit Ende des 16. Jahrhunderts unberührt erhalten blieb, besaß nach Murrs Description du Cabinet de M. Paul de Praun, 1797, von „Nicolas Neufchatel de Hainaut [Hennegau], dit aussi Lucidel et Nicolas uf der Steeg [!]" unter Nr. 72 „Portrait de Jean George von der Schart, Sculpteur. at. 43. A. 1573. en rond". Maße der offenbar kleinen Bilder fehlen. Über den berühmten niederländischen in Nürnberg beschäftigten Bildhauer Johann Gregor von der Schardt vgl. meinen Aufsatz in diesem Jahrbuch X, 1918, S. 200. Da die Existenz Neufchatels zum Jahre 1573 weiter nicht beglaubigt ist, habe ich diese unkontrollierbare Katalogangabe für seine Lebensgeschichte nicht berücksichtigt. — Nr. 83. „Portrait de L'empereur Maximilian II. en rond. Sur bois." Maße fehlen. Letzteres Bild hat Murr in der vorher (1778) erschienenen „Beschreibung der Merkwürdigkeiten Nürnbergs" S. 472 unter den Werken des „Nikolaus Juvenell oder Niklas uf der Steg [!]" angeführt. Auch Doppelmayr a. a. O. S. 209 Anm. 2 sagt: „Ein und anderes schönes Conterfait zeigt man in der Praunschen Kunstkammer und anderen dergleichen Stücken auf". 2. Murr, Beschreibung 1778, S. 448, erwähnt auch ein Bildnis von Nikolaus von Neufchatel in dem Ebnerischen Museum. 3. In der Sammlung H. A. von Derschau befand sich nach dem Verzeichnis von 1822 (Nr. 31, S. 10)

Digitized by Google

Abb. 15. Neufchatel. Ein Ratsherr (Paul Behaim?). Budapest, Gemäldegalerie

und Künstler. Im 18. Jahrhundert begann mit dem sinkenden Reichtum die Verschleuderung der Familienschätze und heute befinden sich nur noch einige wenige Bilder Neufchatels am Orte ihrer Entstehung. Namentlich nach Prag gelangten zahlreiche dieser Gemälde, so daß sich die irrige Anschauung bilden konnte, Neufchatel habe auch dort gearbeitet. Auch englische Sammlungen erwarben manche. Die übrigen sind in den deutschen und anderen europäischen Museen und Privatsammlungen sowie im Kunsthandel weithin zerstreut. In ihrer Gesamtheit geben sie ein lebensvolles Bild jenes immer noch tatkräftigen Nürnberger Bürgertums aus den Tagen des alternden Hans Sachs und Wenzel Jamnitzers, eine Galerie von Zeitgenossen, wie sie keine andere deutsche Stadt besitzt.

Da Neufchatel seine Werke niemals signiert hat — auch die Rahmeninschrift auf dem Neudörfer-Bildnis der Pinakothek bildet eine Ausnahme — so ist sein Oeuvre rein auf dem Wege der Stilkritik zusammengebracht worden. Der Fall Neufchatel bildet geradezu ein glänzendes Beispiel für die Erfolge der stilkritischen vergleichenden Methode, wie sie in den letzten 50 Jahren ausgebildet worden ist. Wilhelm Schmidt, der Direktor der Münchener Graphischen Sammlung,

ein Bildnis des Senators Christoph von Fürer (1517—61) „Tuch auf eine Holztafel geleimt. Halbe Figur mit großem Bart. Er ist schwarz gekleidet, hat einen platten Hut auf dem Kopf und eine goldene Kette um die Brust hängen, seine rechte Hand hält einen Handschuh. Hoch 36, breit 28 Zoll. Der Künstler malte es im Jahr 1561, vorzüglich erhalten". Es gibt einen mit dieser Beschreibung übereinstimmenden anonymen Porträtstich Fürers in Schabmanier, der vermutlich nach Neufchatels Originalgemälde gemacht ist (Abb. 4). 4. Sandrart erwähnt in seiner Academie, Zweiter Hauptteil von 1679, Ausgabe Peltzer S. 318, im Kunstkabinett des Dr. med. Emanuel Wilhelm Ayrer „schöne vom Niclaus Lucidel in Lebensgrösse gemahlte Conterfäte der Ayrerschen Familie". Über einen Stich nach Dr. Melchior Ayrer siehe weiter unten im Text.

Digitized by Google

war zu Beginn der 70er Jahre der Erste, der wieder auf den vollkommen vergessenen Meister hinwies[25]). Auch die Holbeinausstellung in Dresden 1871 brachte einige Klärung; Holbein war ja eine beliebte Etikette für Neufchatels Bildnisse geworden, gewiß keine schlechte. Die bisherigen Ergebnisse der Stilkritik vermögen wir hier bedeutend zu erweitern und insbesondere auch durch die bisher nicht beachteten Stiche von Nürnberger Kupferstechern des 17. Jahrhunderts zu stützen und zu bestätigen; denn an der Hand dieser meist von den frühen Nürnberger Schwarzkünstlern Georg und Michael Fennitzer, A. P. Multz und J. F. Leonard herrührenden Schabkunstblättern sowie Stichen von J. Pfann, J. A. Böner u. a. und ihren Inschriften lassen sich die Persönlichkeiten der Dargestellten sicher eruieren[26]). Die weiche, verschmolzene Malweise Neufchatels paßte so gut zur Technik der Schabkunst, daß diese Künstler mit Vorliebe seine Gemälde reproduziert haben. Der Name des Malers wird zwar nur auf einer einzigen anonymen Radierung in der korrumpierten Form „N. Núchetel" verzeichnet, die den Nürnberger Kaufmann Georg Kolb darstellt[27]), (Abb. 5), aber der Stilcha-

Abb. 16. Neufchatel. Paul Tucher. Nürnberg, Familie Frhr. von Tucher

[25]) In Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft XV, 1872, S. 143—146.

[26]) Die im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg deponierte Merkelsche (vormals Panzersche) Porträtsammlung enthält zahlreiche Porträtstiche nach Bildnissen von Nürnbergern, die in den Jahren 1560—70 gemalt sein müssen und von denen manche auf Neufchatel zurückgehen mögen. Vgl. Panzers „Verzeichnis von Nürnbergischen Portraiten", Nürnberg 1790. Ich habe im folgenden nur diejenigen Stiche herangezogen, die nach ihrer künstlerischen Qualität sichere Rückschlüsse auf die Vorlage eines (verschollenen) Gemäldes von Neufchatels Hand gestatten.

[27]) „Georg Kolb, Merca. Norimber. 1584. N. Nuschetel. p." 8°. Vermutlich der Rechenpfennigschlager Georg Kolb, der 1569 genannt wird: Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, 4202, und Fuhse in der Bayer. Gewerbezeitung X, 1897, S. 101. Das Grab der Familie Hans Kolb trägt

Digitized by Google

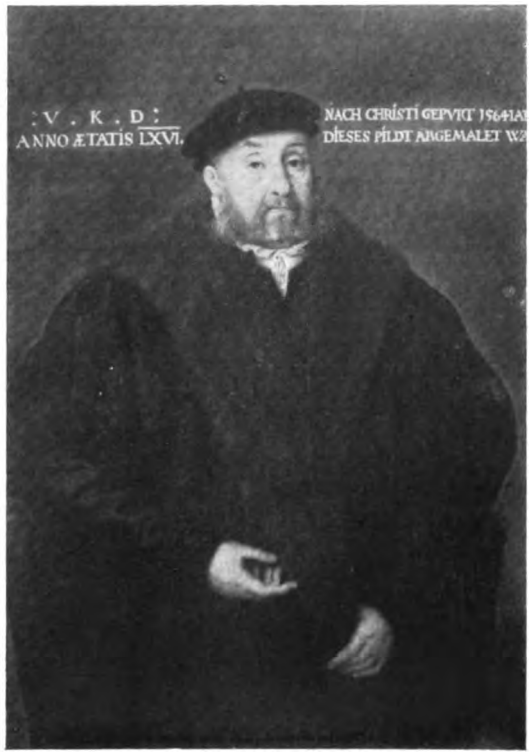


Abb. 17. Neufchatel. Dr. Valentin Kötzler. München, Alte Pinakothek

rakter der Kunst Neufchatels spricht aus den zum Teil guten Schabkunstblättern so deutlich, daß über den Urheber der Gemälde oft kein Zweifel sein kann.

Die Hauptwerke Neufchatels stehen am Beginn seiner Nürnberger Tätigkeit. Sowohl das nicht übertroffene Gruppenbild des Schreibmeisters Neudörfer mit seinem Sohne wie die beiden Freifiguren des Ehepaares Pilgram in Budapest, als lebensgroße Freifiguren seine höchste Leistung, sind aus dem Jahre 1561. Diese Jahreszahl trägt auch das Doppelporträt in Karlsruhe, das sich auf Grund der Wappen und Altersangaben als Bildnis des Ehepaares Balthasar Dörrer feststellen läßt[28]), sowie einige Frauenbildnisse. Wir wollen daher die Besprechung der einzelnen Werke mit den Gruppenbildern und Freifiguren beginnen, um dann zu den Brustbildern überzugehen. Bei einer derartigen Gruppierung lassen sich am ehesten Wiederholungen vermeiden. Eine chronologische Vorführung der Bildnisse erübrigt sich schon aus dem Grunde, weil eine wesentliche Stiländerung in den 6 Jahren von Neufchatels verfolgbarer Nürnberger Tätigkeit nicht nachzuweisen ist.

Eine gewisse Gleichförmigkeit sowohl in der psychologischen Einstellung gegenüber seinen Modellen wie auch in der durchweg vorzüglichen und sorgfältigen Technik der Malweise, ein gewisser Mangel an Temperament muß zugegeben werden. Auch die Beschränkung auf Porträts — „von Historien aber wird von seiner Hand nichts gefunden, sondern ... das Contrafäten wäre seine liebste und angenehmste Arbeit, derer Er unausgesetzt ergeben war", sagt Sandrart —

die gleiche Jahreszahl 1584, die auch der Stich hat: Trechsel, Johanniskirchhof zu Nürnberg, 1735, S. 563. Man hat die Jahreszahl 1584 irrigerweise auf Neufchatel bezogen.

[28]) Dr. Hans Bucheit, dem Direktor des Stuttgarter Schloßmuseums, der sich zuerst mit der Feststellung dieser und anderer Persönlichkeiten auf Neufchatels Bildnissen beschäftigt hat, sei auch an dieser Stelle für mancherlei Anregung gedankt. Die Personen lassen sich auf Grund der Wappen und der Altersangaben als Balthasar Dörrer von der Untern Berg (1509—1586; 1561 Septemvir, später auch Stadtschultheiß) und dessen zweite Gattin Magdalena Bayerin (1528–91) bestimmen. Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister der Patrizier usw. zu Nürnberg, 1784, Nr. DCX, und Würfel, Histor. Nachrichten der Nürnberger Stadt- und Adelsgeschlechtern, Nürnberg 1766, I, S. 365. Medaille von 1569 von Valentin Maler, das Wachsmodell dazu im Germanischen Nationalmuseum. Das Ehepaar hat Ähnlichkeit mit den zwei Bildnissen der Pinakothek Nr. 664 u. 665.

Digitized by Google

beweist eine gewisse Einseitigkeit des künstlerischen Schaffensdranges, wenn auch nicht übersehen werden darf, daß andere Aufträge schwer zu erlangen waren. Von dem Schema, das Neufchatel aus Antwerpen mitgebracht hatte, weicht er nur selten ab. Seine Männer sind fast ausnahmslos im leichten dreiviertel Profil nach rechts, die Frauen alle nach links wiedergegeben, wohl oft mit Rücksicht auf dazugehörige Gegenstücke. Die Blickrichtung aber geht gewöhnlich geradeaus auf den Beschauer. Während die Frauen, ähnlich wie bei Holbein, die Hände stets in fast gleicher Weise auf dem Leibe zusammenlegen, spielt die Hand bei den Männerporträts eine größere Rolle, wenn sie auch nie so lebhaft gestikuliert, wie auf einigen niederländischen Porträts der Zeit. Aber es kommt diesen außerordentlich gut beobachteten und wiedergegebenen Händen Neufchatels, unter denen sich wohlgepflegte und elegante wie derbere befinden, doch eine besondere Bedeutung zu, da sie als charakterisierendes und belebendes Element verwandt werden, das wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck unmittelbaren Lebens hervorzurufen. Manchmal halten diese Hände auch Gegenstände, die den Stand angeben, gewöhnlich aber Handschuhe. Andere Attribute sind nur spärlich verwandt, wie denn auch die Umgebung höchstens durch einen Pfeiler und einen Tisch angedeutet ist. Eine neutrale dunkle Folie umfängt die Gestalt. In dieser Beziehung ist Neufchatel enthaltsamer als Mor und seine Zeitgenossen.

Abb. 18. Neufchatel. Ein Kaufmann. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Diese grundsätzliche Einfachheit der Anordnung steht aber durchaus im Einklang mit dem inneren Gehalt der Bildnisse. Die scharfe Charakterisierung der Physiognomien, die vornehme, von sittlichem Ernst getragene Auffassung fesselt immer wieder von neuem. Schon Wauters[29]) meint nicht ohne Grund, daß neben dem ernsten Kostüm die reformatorische Gesellschaft, in welcher der Künstler lebte,

[29]) Die vlämische Malerei, deutsch von Neustadt, Leipzig o. J., S. 165.

Digitized by Google

Abb. 19. Neufchatel. Ein Wundarzt. Darmstadt, Museum

seinen Bildern diesen Charakter pedantischer Strenge aufgeprägt habe, der mehr deutsch als vlämisch sei. Es spiegelt sich in ihnen der herbe Charakter des kalvinischen Glaubenseiferers wieder, der für seine religiöse Überzeugung kein Opfer scheute, selbst nicht die Aufgabe der Heimat.

Die im allgemeinen dunkle, auf Braun und Schwarz gestimmte koloristische Haltung erfährt manchmal eine Aufhellung. So erscheinen einzelne Männer in helleren, grausilbrigen, grauvioletten oder hellbraunen Kostümen, während die Frauen oft rote Kleider tragen. Mit feinstem Empfinden sind diese Töne durch zarte Übergänge zueinander abgestimmt. Gesicht und Hände werden bei aller Korrektheit der Zeichnung doch sehr weich modelliert mit hellen, grauvioletten und braunen Schatten. Glänzend die Behandlung alles Stofflichen, der Seide und des Samtes, des Pelzwerks, der Stickereien und Schmucksachen. Kein gleichzeitiger Niederländer, auch Mor nicht, hat diese Dinge besser gemalt. Mit Ausnahme einiger kleinformatiger Bilder sind alle Porträts auf Leinwand gemalt, ein Umstand, der für die Beurteilung seiner Technik und die Frage der Echtheit nicht ohne Bedeutung ist. Neufchatel gehört zu den ersten Malern, die die Leinwand als Malgrund in Deutschland einführten.

Das populärste Werk Neufchatels, das leider schlecht erhaltene Neudörfer-Bildnis[30]) (Abb. 3), gibt eine ideale Lösung des Themas „Lehrer und Schüler".

[30]) Schon Carl Förster schiebt die Schuld an dem schlechten Zustand der Köpfe und Hände auf eine mißlungene Restaurierung: Über den Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland, München 1870, S. 71. — Eine alte Kopie in Lille. — Den Kopf hat Jost Amman radiert; Andresen, Nr. 10. — Ein Brustbild der Frau Neudörfers von Neufchatel in Bamberg. — Die Handzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. in Handzeich. alter Meister d. kgl. Museen, II. Bd., Nr. 206), die in schwarzer Kreide den Kopf Neudörfers lebensgroß wiedergibt, halte ich nicht für eine Studie zu dem Bilde, sondern für eine spätere Nachzeichnung; Unsicherheit der Strichführung und Korrekturen sprechen gegen die Urheberschaft des Meisters.

Digitized by Google

Der gelehrte Mathematiker und Schreiblehrer mit dem charaktervollen Kopfe wird ohne jede Pose in seiner Tätigkeit wiedergegeben. Der Maler belauscht ihn sozusagen in seinen vier Wänden. Mit eindringlichem Ernst demonstriert Neudörfer mit dem Zirkel seinem Sohne an einem Polyedermodell. Dieser schaut unverwandt hin, um das Gehörte schnell in sein Buch einzutragen. Einzelne Gerätschaften liegen auf dem Tische und hängen an der Wand, ein Pfeiler ist links zur Verstärkung der Vertikalrichtung angedeutet. Das Spiel der fein bewegten Hände begleitet die Mienensprache. Sonst lenkt nichts die Aufmerksamkeit von den Köpfen ab, die mit großer, fast an Bronzino erinnernder Schärfe herausmodelliert sind.

Abb. 20. Neufchatel. Ein Kriegsmann. Berlin, Leo Blumenreich

Dieses Bild, das zu ewigem Gedächtnis auf dem Rathause in Nürnberg hing, muß einen großen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben. Das beweist ein ähnliches Doppelporträt in Leipziger Privatbesitz, das in offenbarer Anlehnung an das Neudörfer-Bildnis entstanden ist (Abb. 6). Dasselbe stellt nach meinen Untersuchungen den Nürnberger Mathematiker Stephan Brechtel, den Schüler und Nachfolger des 1563 verstorbenen Neudörfer dar[31]).

Auch was sonst an Handzeichnungen unter Neufchatels Namen geführt wird, hält einer genaueren Prüfung nicht stand. So gehört die Studie zu einem Frauenbildnis der Graphischen Sammlung in München, Dame in niederländischer Tracht, Kniestück, die ineinandergelegten Hände auch separat, h. 27, br. 17,7 cm, Kreide und Rotstift (Abb. Handzeichngn. alter Meister, VII. Lieferung, Bl. 127) wohl in den Kreis der Antwerpener Porträtmaler, läßt sich aber nicht mit Sicherheit Neufchatel zuschreiben. Das Porträt eines Kardinals in Stockholm, Nationalmuseum, Nr. 99 (Lichtdruck im Albertina-Werk, XI, 1203) dürfte eher einem italienischen Künstler angehören. Die Universitätsbibliothek in Erlangen besitzt unter III, B 26 u. 27 zwei Neufchatel auf Grund alter Rückaufschriften zugeschriebene Zeichnungen: die Porträtstudie (sitzendes Paar, Federzeichnung in Bister nach Art eines Kupferstiches, quadriert, auf der Rückseite allerlei Kopfstudien, wohl nach italienischen Vorbildern) hat in der Auffassung etwas von Neufchatel, kann aber auch von einem anderen Nürnberger sein. Der Kopf eines bärtigen alten Mannes, en face gesehen, an Tintorettos Selbstbildnis erinnernd, Kreide, ist so stark übergangen, daß ein sicherer Schluß, ob Original, nicht gezogen werden kann. — Das Brustbild des jungen Christoph Fürer von Haimendorf aus dem Jahr 1565, farbige Kreide, h. 32, br. 21,3 cm, in der Sammlung Joh. Friedr. Lahmann in Dresden (Taf. 27 der 1926 erschienenen Publikation über diese Sammlung) könnte auf ein Ölgemälde von Neufchatel zurückgehen.

[31]) Stephan Brechtel d. Ä., Rechenmeister, Kunstschreiber und Mathematiker, geboren 1523 zu Bamberg, kam um 1540 nach Nürnberg zu Neudörfer, 1561—63 in Bamberg, 1563 wieder in Nürn-

Digitized by Google

Abb. 21. Stich von J. Pfann, vermutlich nach Neufchatel. Dr. Melchior Ayrer

Es gilt als Werk Neufchatels, kann aber kaum als eigenhändige Arbeit angesehen werden, wenn auch einzelne Teile, wie der Kopf des Alten, seiner Art sehr nahe stehen. Aber die Gegenüberstellung der beiden Bilder ergibt doch solche Schwächen hinsichtlich der ganzen Anlage sowie in der malerischen Ausführung, daß wir eher an einen Nachahmer denken möchten. Außerdem dürfte auch das Alter der Dargestellten in eine spätere Zeit weisen. Das Porträt eines reifen Mannes und eines Knaben gibt auch ein vorzügliches Bild des Museums in Kopenhagen wieder (Abb. 7), das von Frimmel und Friedländer mit vollem Recht Neufchatel zugeschrieben worden ist. Der in einen langen, bis oben geschlossenen Rock gekleidete Mann umfaßt mit der linken Hand ein kleines Etui mit Schmucksachen, das auf einem Tische liegt, die Rechte hält das dazu gehörige Futteral, also ein Goldschmied oder Juwelier. Ich zweifle nicht, daß wir hier das Porträt des berühmten Nürnberger Goldschmiedes Hans Lencker (gest. 1585) vor uns haben, da ein Stich von Lukas Kilian aus dem Jahre 1616 fast genau mit diesem Porträt (im Gegensinne) übereinstimmt. Wilhelm Schmidt kannte eine zeitgenössische Kopie nach einem verschollenen Werke Neufchatels, die dem Stich entsprach[32]). Hier haben wir also das Original vor

berg Genannter des Größeren Rates, gestorben 1574 daselbst. Seine Söhne setzten seine Kunst fort: Hampe in Thieme-Beckers Künstlerlexikon IV, S. 560. Man vergleiche den schönen Porträtholzschnitt von Tobias Stimmer (Abb. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, und Hirth, Kulturhist. Bilderbogen, III, 1317) und die Medaillen von Deschler von 1556 (Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses XIV, Tafel 5) und namentlich die von Valentin Maler von 1570 (Domanig, Die deutsche Medaille, Wien 1870, Taf. 31, Nr. 286). Das Material des Bildes, Lindenholz, weist auch auf einen anderen Maler, da Neufchatel wenigstens für seine großen Bilder stets Leinwand benutzt hat.

[32]) In einer Versteigerung bei Helbing, München 1907. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, S. 446. — Der Stich, der Lenckers Perspectiva (Ausgabe Ulm 1617) beigegeben ist, abgebildet in Marc Rosenbergs wichtigem Aufsatz über Lencker in der Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbevereins, München, 1894, S. 93 ff., vgl. 97; siehe auch Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, 3. Aufl., III. Bd. 1923, Nr. 3905. Nur der Bart ist vom Stecher aus Freude an dem krausen Linienspiel etwas üppiger gestaltet, so daß er einen Teil der Halskrause verdeckt. Die Pupillen hat Kilian mehr in die Mitte gerückt, damit der Dargestellte den Beschauer ansieht. Nach Nagler Monogrammisten III, 454, soll sich ein Porträt Lenckers schon in der Ausgabe der Perspectiva literaria von 1567 finden. Hans Lencker, das Haupt der in Augsburg und Nürnberg blühenden Goldschmiedefamilie, machte 1551 sein Meisterstück und wurde in diesem Jahre als

Digitized by Google

uns. Die Personen sind nicht in einen so engen inneren Zusammenhang gebracht, wie auf dem Neudörfer-Bildnis, sondern bloß äußerlich koordiniert, ähnlich wie das auch auf dem Bild einer Mutter mit ihrem Töchterlein von 1564 in der Galerie Nostitz zu Prag der Fall ist. Die Mutter umfängt zwar ihr Kind, aber die Inschrifttafel mit den Altersangaben, die dieses hält, zerstört wieder die Wirkung der körperlichen Berührung. Die ganze Aufmachung dieses hübschen, auch in der Färbung heller gehaltenen Bildes, wirkt nicht so feierlich und würdevoll, wie wir es sonst bei Neufchatel gewöhnt sind.

Abb. 22. Stich von G. Fennitzer, vermutlich nach Neufchatel. Dr. Heinrich Wolff

Auch auf dem imposanten Doppelbilde des Ehepaares Dörrer in Karlsruhe (Abb. 8) ist Neufchatel über eine bloß äußerliche Koordinierung der beiden Gatten nicht hinausgekommen. Man könnte das Bild in zwei Einzelporträts zerlegen, wobei nur die Inschrifttafel im Hintergrunde durchschnitten würde. Das seelische Verknüpftsein kommt nicht zum Ausdruck. Der neutrale graugrüne Grund hält das Bild koloristisch zusammen trotz des lebhaften Rotes des Frauenkleides.

Für die Einführung des Ganzfigurenporträts ist nach Vasaris Urteil Tizians Beispiel maßgebend geworden, der fürstliche Personen vorzugsweise so darzustellen liebte. Schon 1526 hat aber Moretto seinen Edelmann in London gemalt. Auch der deutsche kaiserliche Hofmaler Jakob Seisenegger gehört mit seinen vorzüglichen Porträts Karls V. und Erzherzogs Ferdinand von Tirol (1548) in Wien in Tizians Gefolgschaft. Für Deutschland dürfen Holbeins ganzfigurige Porträts als maßgebend angesehen werden, denen aber auch schon frühe Vorläufer, wie Cranachs Porträts eines sächsischen Herzogs mit seiner Gattin von 1514 oder Strigels Rehlinger-Bildnis in der Pinakothek von 1517 vorausgingen. An die

Bürger aufgenommen, 1559 und 60 war er Geschworener bzw. Vorgeher. Sein Geburtsjahr steht nicht fest. Er starb 1585. Vgl. auch Hampe, Nürnberg, Ratsverlässe I, 3270, Anm. An der Inschrift des Gemäldes ist die Jahreszahl retuschiert. Man hat, wie mehrfach bei Bildern Neufchatels geschehen, das Porträt auf 1520 vordatiert, um es in die Holbeinzeit versetzen zu können. Vgl. hierüber Frimmel, Gemäldekunde, 2. Leipzig 1904, S. 239, der 1570 lesen möchte. Vermutlich ist es um 1567 entstanden. Der dargestellte Sohn könnte Caspar Lencker sein, der 1596 Meister wurde. Vgl. Hampe, a. a. O.

Digitized by Google

Abb. 23. Stich von Multz, vermutlich nach Neufchatel. Paul Behaim

noch unvollkommenen ganzfigurigen Fürstenbilder des Sachsen Hans Krell (1551) und der Bayern Hans Mielich (1556)[33]) und Schöpfer (1563) sei erinnert. Mor schuf den Typus für die niederländische Kunst. Als erstes Beispiel einer Bildnisganzfigur im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. „einer Darstellung, die allen individuellen Sonderheiten des Modelles von Kopf zu Füßen voll gerecht wird“[34]), gilt das Porträt Maximilians II. im Prado von 1550. Mors Nachfolger wurde der Spanier Coello.

Neufchatel wandelt also in den Bahnen Mors und der Italiener, wenn er es wagt, Nürnberger Bürger in stolzer Haltung gleich Fürsten hinzustellen. Wir kennen bisher nur drei derartige große repräsentative Porträts von seiner Hand, nämlich die beiden Bildnisse des Pilgram und seiner Gattin von 1561 (Abb. 9 u. 10) und das des Wolfgang Müntzer von Babenberg, das heute noch als „Lorenz Strauch“ im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg hängt (Abb. 11). Die Pilgram-Bildnisse Neufchatels bedeuten einen Höhepunkt in seinem Schaffen. Den Vergleich mit Mor und späteren, etwa Jean Clouet, Tobias Stimmer oder den Freifiguren auf den Gruppenbildern des Amsterdamer Cornelis Ketel können sie durchaus bestehen. Auffallend bleibt die Ähnlichkeit mit Werken des Giovanni Battista Moroni (gest. 1578 in Brescia), wie den ganzfigurigen Bildnissen des Spini und seiner Gattin in Bergamo. In dieser Übereinstimmung drückt sich jedoch nur die gemeinsame Herkunft von Tizian aus. Der Nordländer und der Italiener nähern sich beide auf der gleichen Stufe der Entwicklung der europäischen Porträtmalerei. Ein besonderes Abhängigkeitsverhältnis ist nicht anzunehmen[35]).

Die schlanke, elastische Gestalt des Hans Heinrich Pilgram von Herzogenbusch[36]) mit ihren bewegten Umrissen steht prächtig im Raum. Der

[33]) Röttger, Hans Mielich, München 1925, S. 75.

[34]) G. Ring, a. a. O., S. 79.

[35]) Auf dem Kunsthistorischen Kongreß in Rom 1912 war ein Vortrag von M. Biancale über den Einfluß Moronis auf Neufchatel angemeldet, der aber wohl nicht gehalten wurde. Biancales Buch über Moroni (Rom 1914) war mir nicht zugänglich.

[36]) Dieselbe Persönlichkeit, nur älter, scheint ein Stich der Merkelschen Sammlung (Panzer a. a. O.) wiederzugeben, der die Aufschrift trägt: „Heinrich Pilgram geborn zu Hertzogbusch A.

Digitized by Google

Boden mit seinem in perspektivischer Verkürzung gezeigten Plattenbelag, die kräftigen Schlagschatten tragen nicht wenig zur Erzeugung der Tiefenwirkung bei. Hinten schließt die glatte Wand mit einem Pfeiler zur Seite die Bühne ab. Beide Bilder sind ganz auf schwarze und graue Töne gestimmt.

Wolfgang Müntzer von Babenberg macht keine so imponierende Figur wie Pilgram. Der Sproß einer reichen aus Bamberg in Nürnberg eingewanderten aber nicht gleichberechtigten Familie steht er etwas bekümmert mit ängstlichem Gesichtsausdruck da; sein Wappen trägt er wie einen Orden um den Hals. Das Schicksal hatte Müntzer hart angepackt; auf einer 1556 unternommenen Wallfahrt nach dem heiligen Lande war er in türkische Gefangenschaft geraten und mußte mehrere Jahre in Kleinasien und Konstantinopel als Sklave zubringen. Nach seiner Befreiung gründete er eine reich dotierte Stiftung zugunsten der Armen. Sein Porträt, das sich mit dieser Stiftung in leidlichem Zustande erhalten hat, dürfte um dieselbe Zeit entstanden sein, wie eine 1567 datierte Medaille von Hans Bolsterer[37]). Die vorherrschend hellbraune Färbung zeichnet das Bild vor anderen aus; schwarz sind nur Mantel und Hut.

Abb. 24. Stich von G. Fennitzer, vermutlich nach Neufchatel. Johann Schwenter

Den Übergang von den ganzfigurigen Bildern zu den zahlreichen Halbfiguren soll das glänzende Kniestück der Kasseler Galerie bilden, das den Nürnberger Stadtrichter Hieronymus Coler darstellt (Abb. 12). Ein von Andresen dem Multz zugeschriebenes kleines Schabkunstblatt nach dem Kasseler Bilde ermög-

1533, gestorben in Nürnberg A. 1581". Das Begräbnis des „Ehrbaren Hainrich Pilgrum (!) von Herzogenpusch" und sein Todesdatum 24. 1. 1581 erwähnt Trechsel, Johanneskirchhof, zu Nr. 1735. Pilgram scheint also in den Niederlanden geboren zu sein.

[37]) Wolfgang Müntzer von Babenberg, geb. 1524, gest. 1577. Sein prunkvolles 7 m hohes Grabmal überragt die Grabsteine der berühmten Nürnberger auf dem Johanneskirchhof. Die Niederschrift der Beschreibung seiner Wallfahrt und Gefangenschaft ist 1624 bei Ludovicus Lochner in Nürnberg als Druck erschienen; dort auch ein schlechter Porträtstich, seinen Kopf wiedergebend, von 1575. In der Münchener Illustrierten Presse, 1925, Nr. 29, habe ich Müntzers Erlebnisse mitgeteilt. Vgl. auch Lochner im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 21, Nürnberg 1874, S. 265. — Lorenz Strauch kann als Urheber des Bildes schon aus dem Grunde nicht in Betracht kommen, weil er bei dem Tode Müntzers erst etwa 23 Jahre alt war.

Digitized by Google

Abb. 25. Unbekannter Stecher, vermutlich nach Neufchatel. Justus Baier

licht die Identifizierung der Persönlichkeit[38]). Dem Alter des Dargestellten nach muß das Porträt um 1567 entstanden sein. Ein Kopf voll rücksichsloser Energie. Kalt schauen die Augen in die Ferne, während die Linke den Degengriff umfaßt. Die gewählte Kleidung, graues Seidenwams mit Silberstickerei, rote Ärmel und Hosen, sowie die gepflegten Hände verraten den vornehmen Patrizier. Die graue Tönung, das blasse Inkarnat mit bläulichen Schatten, die feine, elegante Technik, alles paßt harmonisch zusammen.

Die meisten der Nürnberger Herren begnügten sich mit einer Halbfigur. Das typische Ratsherrnporträt zeigt den Dargestellten in schwarzer Schaube mit reichem Pelzbesatz, das schwarze niedrige Barett auf dem Haupt, die Handschuhe in den Händen. Vorzügliche Repräsentanten dieser Art, meist mit den Frauen als Gegenstücke, sind in der Pinakothek (Abb. 13 u. 14), in der Budapester Galerie[39]) (Abb. 15), im Prager Rudolfinum (Nicolaus Goeswein 1567); ein derartiges Porträt ist in der Galerie von Kaufmann in Berlin verbrannt. Ein bisher unbekanntes, vortreffliches Bildnis des Paul Tucher von 1564[40]) (Abb. 16) fand ich im Besitze der von Tucherschen Familie in Nürnberg. Kleidung und Barett sind schwarz, der Hintergrund graugrün. Hier anzuschließen wäre ein Männerporträt der ehemals in München befindlichen Galerie des Herzogs von Leuchtenberg, das mir nur aus einem Umrißstich von Muxel in dem 1851 erschienenen Werk über diese wertvolle Sammlung bekannt ist[41]). Ein schlecht erhaltenes Kniestück des Museums in Rouen stellt der Tracht nach einen Nürnberger Ratsherrn dar; der Rosenkranz, den der in einem Sessel sitzende alte Mann in der Rechten hält,

[38]) Andresen, Der deutschen Peintre graveur, V, Nr. 14. Panzer a. a. O., S. 131. Unterschrift: „Hieronymus Coler Patricius Noricus, Natus A° 1528. Obiit 13. Sept. A° 15-3⁶. Die Buchstaben I. K. (Ieronymus Koler) am Griff des Degens bestätigen überdies die Angaben des Stiches. Früher Holbein genannt. Über Coler s. Biedermann a. a. O., Tab. DCII; Trechsel a. a. O., Ztschr. f. Schwaben u. Neuburg I, 1874, S. 322. Von 1560—73 war er Stadtrichter, er heiratete 1568. Das Bild dürfte gegen 1567 entstanden sein.

[39]) Das Bild zeigt Ähnlichkeit mit dem weiter unten besprochenen Stich, der den Paul Behaim darstellt; Behaim hat sich, wie oben angegeben, 1567 von Neufchatel malen lassen.

[40]) Im Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906 als Lorenz Strauch. — Paulus Tucher von Simmelsdorff, geb. 1524, gest. 1603: Biedermann, a. a. O., Tab. Dª (500).

[41]) Text von Passavant, Frankfurt, Baer, 2. Ausgabe, dort als Franz Pourbus d. J.

Digitized by Google

könnte eine spätere Ergänzung sein. Kopf und Hände sind vorzüglich gemalt[42]). Gelegentlich hat Neufchatel solche Porträts auch in kleinstem Format in miniaturartig feiner Ausführung gemalt, so das des Dr. Valentin Kötzler (Abb. 17), dessen Persönlichkeit auf Grund eines nach diesem Bilde angefertigten Schabstiches von C. C. Kretschmann zu identifizieren ist[43]).

Ein Brief in der Hand soll wohl den Dargestellten als Kaufmann ausweisen. Von besonderer Delikatesse der hellen, lebhaften Färbung der rotbärtige Mann des Kaiser-Friedrich-Museums, dessen Linke mit den Handschuhen auf einer Tischecke liegt, während die Rechte den Brief hält (Abb. 18). Das Grauschwarz des reichgemusterten Samtes, das Hellgrau des Hintergrundes erhält durch das rötlichbraune Inkarnat, das Rot des Bartes sowie das Grün der Tischdecke einen pikanten Gegensatz. Die dazugehörige Frau in grauviolettem Kleide mit schwarzen Borten entspricht in der malerischen Ausführung dem Bilde des Mannes. Auf dem leider sehr verdorbenen Porträt des Museums in Würzburg liest man nur undeutlich den Namen des Dargestellten „Wolfgang (?) Fürleger" auf dem Briefe. Hier ist ausnahmsweise ein kleiner Durchblick in der Wand des Hintergrundes gegeben. Selten, daß Neufchatel den Stand des Porträtierten durch bestimmte Attribute kennzeichnet. So wird der prächtige graubärtige alte Herr im schwarzen Seidenkäppchen mit dem leuchtenden rosa Inkarnat durch die Pinzette, die er in der Hand hält, als Wundarzt charakterisiert (Darmstadt) (Abb. 19). Besonders sorgfältige Ausführung des Beiwerks, einen prachtvoll ziselierten Helm sowie zwei Bücher, die vorn auf dem Tische liegen, zeigt das dunkel gehaltene Porträt eines Herrn mit langem Vollbarte, der wohl als ein Kriegsmann anzusehen ist (früher im Museum zu Hannover, jetzt im Berliner Kunsthandel) (Abb. 20).

Abb. 26. Unbekannter Stecher, vermutlich nach Neufchatel. Christoph Dietherr

[42]) Schon von Bredius dem Neufchatel zugeschrieben: Oud Holland, XXXIII, p. 71.

[43]) Andresen a. a. O., V., S. 220. Signiert C. C. K. Ao. 1667. Die Inschrift des mittelmäßigen Blattes lautet: „Valentinus Kötzler Doctor [V. K. D. steht auf dem Bilde] et Reipubl. Noriberg. Consiliarius. Natus 1499. Denatus Ao 1564". Unter Hinweis auf das von Karl V. Kötzler verliehene Privileg, mit rotem Wachs zu siegeln, Wappen zu verleihen usw. Kötzlers Wappen ist oben rechts angebracht. Der Stecher läßt den Kötzler in einem Sessel sitzen, während auf dem Bilde an Stelle der Pfosten Pelzwerk zu sehen ist. Bezüglich Kötzlers vgl. Würfel, Histor. Nachrichten zu Nürnberger Stadt- und Adelsgeschlechtern, II, 1768, S. 746.

Digitized by Google

Abb. 27. Jak. von Sandrart, vermutlich nach Neufchatel. Mangold Dilherr

Wie schon berührt, lassen sich eine ganze Anzahl verschollener oder untergegangener Bildnisse Neufchatels auf Grund der Nürnberger Kupferstiche des 17. Jahrhunderts sozusagen rekonstruieren. Von derartigen Stichen nach Porträts Nürnberger Persönlichkeiten, die nach den Inschriften ungefähr in der Zeit von 1560—1567 entstanden sein müssen, führen wir hier einige vor. Zunächst zwei Ärzte, Dr. Melchior Ayrer[44]), ein Mitglied jenes bekannten Geschlechts, dessen reichen Besitz an Familienbildnissen von Neufchatels Hand Sandrart rühmt[45]), ist dozierend vor einem Pult, die Hand auf dem Buche, dargestellt. Nach der Inschrift des von Johann Pfann gestochenen Blattes war das Originalgemälde 1561 entstanden (Abb. 21). Das Bild des Stadtphysikus Dr. Heinrich Wolff hat ein gutes Schabkunstblatt von Georg Fennitzer auf uns gebracht[46]) (Abb. 22). Das Porträt des Paulus Behaim, dessen Rechnungseintragung über sein von Neufchatel gemaltes Bild wir schon besprachen, hat Multz, vermutlich nach diesem Bilde aber mit Veränderung der Hände gestochen[47]) (Abb. 23). Charaktervolle Köpfe, in lebensvoller Auffassung, wie sie unserem Meister eigen

[44]) „Melchior Ayrer Noriberg. Philosophiae et Medicinae Doctor Aetat. Suae XLI Ao MDLXI. Obiit XVII. Mar. Ao 1579. Joh. Pfann Sculp. Ao 1640". — Leibarzt der Gemahlin Kurfürst Friedrichs III. von der Pfalz. Begründer einer renommierten Dürersammlung, 1561 mit seinem Bruder Aegidius (dessen Porträt eine schlechte anonyme Radierung nach einer Vorlage aus dem Jahre 1572 wiedergibt) geadelt. Porträtmedaille von 1567. Über die Schicksale des Ayrerischen Kunstbesitzes siehe Mitt. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, XIV, 1901, S. 161. Will, Nürnberger Gelehrtenlexikon, Nürnberg 1755.

[45]) Ausgabe Peltzer, S. 318, vgl. S. 316 u. 420.

[46]) „Henricus Wolffius Med. Doct. Practicus. Reip. Norimb. Natus Oettingae Franc. 1518, Denatus 1581. Georg Fennitzer fecit." Fol. Der Dargestellte ist etwa 40—50 Jahre alt, muß also in den 60er Jahren gemalt sein. — Will a. a. O., III, S. 293.

[47]) „H[er]r Paulus Behaim. Natus d. 25. Januarii Ao 1519. Denatus d. 22. Augusti Ao 1568. Aetatis suae 49. m. 6. d. 27. Multz fe. 1674." — Andresen a. a. O., V, Nr. 9. Zu dem Stich vgl. das Porträt in der Budapester Galerie. Eine Medaille von Valentin Maler stellt ihn im Jahre 1567 dar. — Paul d. j. Behaim von Schwartzbach war in erster Ehe mit einer Kötzler verheiratet, 1561 vertrat er Nürnberg auf dem Naumburger Protestantentag. Allgemeine deutsche Biographie, II, S. 274; Biedermann a. a. O., Tab. VII.

Digitized by Google

Abb. 28. Neufchatel. Junge Nürnbergerin, Budapest, Gemäldegalerie

waren, zeigen ferner gute Stiche nach den Porträts des Handelsmannes Johannes Schwenter[48]) (Abb. 24), des Ratsherrn Justus Bayer[49]) (Abb. 25), des

[48]) „Johannes Schwenter von Kehlheim, Handelsmann in Nürnberg, wurde daselbst Evangelisch Ao 1548, den 21. Febr. Starb Ao 1569. aet. 76. J[ohannes] F[riedrich] L[eonard] f." 4°.

[49]) „Jodocus s. Justus Bayer, Noribergensis, Ictus [Jurisconsultus], Reipublicae patriae ab Ao

Digitized by Google

Abb. 29. Alte Kopie nach Neufchatel, Kaiser Maximilian II. Linz, Landesmuseum

Landgerichtsbeisitzers Christoph Dietherr[50]) (Abb. 26), des greisen Mangold Dilherr[51]) (Abb. 27) u. a.[52]).

Wenden wir uns nun den Vertreterinnen des schönen Geschlechts zu, so wird sich eine starke Enttäuschung nicht unterdrücken lassen. Die Schlichtheit und Simplizität der Auffassung tritt namentlich bei den Porträts jüngerer Frauen in auffallender Weise zu Tage, so gut sie auch alle gemalt sein mögen. Häufig gelten diese Bilder daher ohne Grund als Wiederholungen oder Kopien, weil sie sich oft wie Schwestern gleichen. Fast allzu nüchtern und wahrheitsgetreu, ohne jede Verschönerungsabsicht, sind diese jungen Damen der reichen Nürnberger Geschlechter nur als dienende scheu-demütige Magd aufgefaßt. Wir müssen aber gerecht sein und zugeben, daß

1557 ad A. 1564 Consiliarius. Natus A [15]15. Den. A 1564 mens. Junii." 4°. Panzer a. a. O., S. 8. Anonym.

[50]) „Christoph Dietherr von und zu Anwanden, der Aelter, Beysitzer am Landgericht, war geboren 1528, starb 1594, dessen Eheliebste Frau Catharina Kötzlin." Panzer a. a. O. Valentin Kötzler hatte eine Dietherr zur Frau.

[51]) „Mang Dietherr, Gebohren im Jahr Christi, 1479, gestorben im Jahr 1569. I. S. sculp." Medaille von 1556.

[52]) Folgende Stiche kommen in Betracht, ohne daß aber die schlechte Qualität der Stecherarbeit einen sicheren Rückschluß gestattet: 1. Christophorus Kötzler, Jurist (1523—1563), Panzer a. a. O. 2. Johannes Oelhafen in Schöllenbach, Jurist (1520—1580), I. A. Böner sculp. 3. Martin Pfintzing, Bürgermeister (1521—1572), Schabstich von M. Fennitzer. 4. Johann Ebner von Eschenbach, Ratsherr (1547—1577), Schabstich von G. Fennitzer. 5. Andreas Imhoff, Schultheiß (1491 bis 1579), Charakterkopf. Panzer a. a. O. 6. Dr. Bernhard Mylius, Arzt (1492—1565), roher Schabstich von G. Fennitzer. Panzer a. a. O. 7. Albrecht Pfister, Apotheker (1500—1569), eine Blume in der Rechten, den linken Arm auf ein Buch gelegt, Halbfigur nach links. Schabstich von G. Fennitzer. Panzer a. a. O. 8. Georg Heen von Würzburg, Kaufmann, gest. 1590. Anonymer Schabstich. Trechsel a. a. O., S. 655. 9. Willibald Gebhard, Advokat (1539—1585), anonymer Stich. 10. Georg Volckamer, Bürgermeister (1528—1575), Schwager des Wolfgang Müntzer, roher Schabstich. Schließlich noch Philipp Geuder (Leonard sc.), Leonard Grundherr, Jakob Fütterer (Böner sc.), Jakob Muffel (Leonard sc.), Gabriel Nützel (Leonard sc.), Christoph und Albert Scheurl, Johannes Schürstab usw.

Digitized by Google

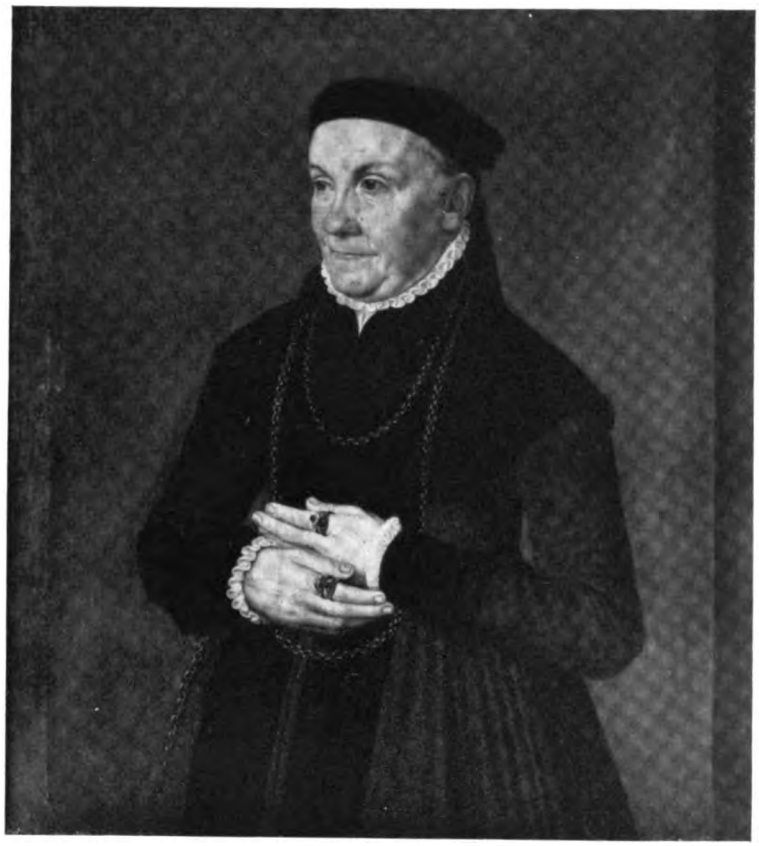


Abb. 30. Nicolas Juvenel. Frau des Hieronymus Schnitter. Nürnberg, Familie Frhr. von Tucher

ein Teil der Schuld an diesem Eindruck auf das Konto der unvorteilhaften Mode zu setzen ist. Das unkleidsame Barett, hinter dem der Zopf herunterhängt, das hochgeschlossene Kleid, der faltenreiche Rock, die schweren Ketten und reichlichen Stikkereien, das alles erschwerte dem Künstler seine Aufgabe, den Reiz der Jugendlichkeit wiederzugeben. Oder sollten die damaligen Nürnbergerinnen wirklich andersausgesehen haben als etwa die schwäbischen Frauen, von deren Äußerem z. B. Amberger ein weit freundlicheres Bild übermittelt? Neben den hier vorzugsweise gemeinten Frauenporträts in Budapest (Abb. 10 u. 28), London, St. Petersburg (Eremitage „L. Strauch"), Prag (Rudolfinum und Galerie Nostitz) gibt es einige etwas abweichende, die vielleicht den Übergang von den niederländischen Arbeiten Neufchatels zu der Nürnberger Zeit vermitteln können. So trägt die junge Frau auf dem 1561 datierten Bilde der Petersburger Akademie[58]) eine niederländische weiße Haube; die linke Hand spielt mit der herabhängenden Gürtelkette. Ganz ähnlich im Kostüm ist ein Bild der Kollektion Sedelmeyer (1907), das nur weit härter in der Ausführung zu sein scheint. Auch das 1921 von der Brüsseler Galerie erworbene Porträt, dessen Zuschreibung auf Friedländer zurückgeht, stellt keine Nürnbergerin dar. Die Dame trägt eine Rose in der Linken, zu beiden Seiten wird sie von Pfeilern eingerahmt. Die älteren Frauen wirken zum Teil besser. So die würdige Matrone, die als Gegenstück zu dem Ratsherrn in der Pinakothek hängt, in deren sorgenvollem Blick sich der Ernst ihrer Lebensauffassung ausspricht (Abb. 14).

Neufchatels Ruf verbreitete sich bald über die Tore der alten Reichsstadt hinaus

[58]) Abb. Zeitschrift f. bildende Kunst 1907, S. 38.

Digitized by Google

Abb. 31. Nicolas Juvenel. Endres Tucher. Nürnberg, Familie Frhr. v. Tucher

und drang bis zum Kaiserhofe, der ja mit den einflußreichsten Nürnberger Handelsherren stets enge Beziehungen unterhielt. Wir erfahren durch eine Hofzahlamtsrechnung aus dem Jahre 1566, daß unser Künstler dreimal den Kaiser Maximilian II. und dessen älteste Tochter, die Erzherzogin Anna, die spätere Gemahlin Philipps II. von Spanien, porträtiert hat. Der niederländische Maler Nicolaus von New Cassel erhielt unter dem 31. Mai 100 Gulden rhein. angewiesen[54]). Man hat aus dieser Notiz fälschlich auf eine Anwesenheit Neufchatels in Prag geschlossen, zumal sich dort mehrere Porträts von seiner Hand befinden. Aber abgesehen davon, daß diese Konterfeie Nürnberger darstellen, ergibt sich auch aus dem Itinerar des Kaisers, daß dieser damals gar nicht am Hofe weilte, sondern in Augsburg, wo er am 23. März 1566 den Reichstag eröffnete; erst am 3. Juni verließ er Augsburg, um nach Wien zurückzukehren. Wir müssen daher annehmen, daß Neufchatel vom Kaiser nach Augsburg berufen wurde. Um den August 1566 scheint er wieder in Nürnberg gewesen zu sein, da damals die Porträts des Augsburger Stadtarztes Benedikt Fröschel und seiner Frau entstanden sind, von denen wir schon sprachen. Leider lassen sich die Bildnisse des Kaisers bisher nicht auffinden, aber zahlreiche alte Kopien, zum Teil 1566 datiert, geben von diesem Kaiserporträt eine genügende Vorstellung. Meist handelt es sich um reine Brustbilder. Wir bilden hier ein größeres Exemplar aus dem Depot der Wiener Staatsgalerie ab (Abb. 29), das sich zurzeit im Landesmuseum zu Linz a. D. befindet[55]). Das ganze Arrangement entspricht

[54]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserh. VII, 1888, 2. Teil Reg. 5032.

[55]) Hoch 2 Schuh 8 Zoll, breit 2 Schuh 2 Zoll. — Herrn Hofrat Dr. Heinrich Zimmermann sowie Herrn Direktor Dr. Gustav Glück in Wien bin ich für mancherlei Auskünfte und Überlassung von Photographien zu großem Danke verpflichtet.

Digitized by Google

durchaus Neufchatels Gewohnheit, aber die schwächlich-flaue Ausführung, der Mangel an lebendiger Ausdruckskraft, wie sie sonst unserm Maler eigen ist, das Fehlen der Hände, alles das weist auf einen gleichzeitigen Kopisten hin. Dasselbe gilt von einem kleinen Brustbilde der Wiener Galerie[56]). Dimier hat 4 Porträtzeichnungen (Brustbilder) aus dem Cabinet des Estampes in Paris veröffentlicht, die nach seiner Ansicht deutsch sind. Eine derselben stellt Kaiser Maximilian II. übereinstimmend mit jenen Kopien dar[57]). Nach dem, was über die Entstehung dieser und ähnlicher Zeichnungen im Cabinet des Estampes bekannt ist, kann auch diese Zeichnung nur als eine Nachzeichnung bewertet werden. Eine weitere Zeichnung stellt die Erzherzogin Anna dar, stimmt aber so sehr mit dem von Mor gemalten Porträt in Wien aus dem Jahre 1570 überein[58]), daß wir diese Zeichnung für Neufchatel nicht heranziehen können.

IV. Schüler und Nachfolger

Neufchatel war in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts unstreitig der bedeutendste Porträtmaler auf deutschem Boden. Nur Hans Mielich in München kommt ihm in einzelnen Porträts an Ausdruckskraft gleich, erreicht ihn aber nicht in der malerischen Qualität. In einigem Abstand wäre noch der kaiserliche Hofmaler Seisenegger zu nennen und in Westdeutschland etwa die Bruyn und to Ring. Wenn trotzdem die Einwirkung seiner Kunst nur in Süddeutschland festzustellen ist, so liegt das wohl an der kurzen Dauer seiner Wirksamkeit und der geringen Verbreitung seiner Werke, die fast alle noch zu Sandrarts Zeiten in Nürnberg vorhanden waren. Hier aber hat er Schule gemacht. Als sein eigentlicher Schüler und Nachfolger ist sein Landsmann Nicolas Juvenel aus Dünkirchen zu nennen, der, wohl nur wenig jünger, eine ähnliche Entwicklung durchgemacht hatte. Juvenel muß zwischen 1550 und 1554 in Mons gearbeitet haben und taucht, wie wir schon hörten, gleichfalls 1561 in Nürnberg auf, wo er am 3. Juli das Bürgerrecht geschenkt erhielt. Er scheint als einer der Ersten Architekturbilder nach der Art des Vredeman de Vries gemalt zu haben, von denen aber keines erhalten ist. Dagegen besitzen wir eine Anzahl Porträts von seiner Hand, die ihn vollkommen als Nachahmer Neufchatels erkennen lassen. Die Auffassung ist weniger lebendig, die Stellung steifer, befangener, die Malweise glatter, in

[56]) Aus Ambras. Holz, h. 44,5, br. 33,5 cm. Auf der Rückseite: „MAXIMILIANVS II D. G. ROMANORUM IMPERATORIS [sic!] ETATIS. XXXIX. ANNO MDLXVI". Dieselbe fehlerhafte Inschrift zeigt die übereinstimmende ovale Kopie bei Dr. Binder-Berlin: Archiv für Kunstgeschichte II, 1915, Leipzig, Tafel 156. Ein derartiges auf Holz gemaltes Porträt Maximilian II. „en rond" befand sich 1797 im Kabinett von Praun in Nürnberg, wo es bald als Neufchatel, bald als Juvenel bezeichnet wurde, vgl. Murr a. a. O. Andere Kopien in Versailles, Braunschweig, Hampton-Court, Breslau (Schles. Museum), Mansfield-Court (Miniatur). Vgl. Kenner, Die Porträtsammlung Ferdinands von Tirol im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserh. XIV, S. 150 u. 155, sowie Dimier, Die französischen Bildnisse in der Porträtsammlung Ferdinands von Tirol, im selben Jahrbuch XXV, S. 224 ff.

[57]) Jahrbuch der Kunstsamml. des Kaiserh. XXV, Taf. XXXV.

[58]) Dimier a. a. O., Tafel XXXV. Dort irrig als Kaiserin Maria bezeichnet. Das Bild von Mor bei Loga im selben Jahrbuch XXVII. 1908, Tafel XXV, vgl. Fig. 20. Ölkopie in Braunschweig.

Digitized by Google

Einzelheiten kleinlich sorgfältig, das Kolorit heller, vorherrschend kühl graugrün[59]). Aber er nähert sich Neufchatel doch so sehr, daß Verwechslungen nicht selten sind. Sichere Werke von seiner Hand aus den Jahren 1580—89 findet man auf den Fugger-Schlössern Kirchheim und Babenhausen in Schwaben, im Münchener Nationalmuseum und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Im Tucherschen Hause sah ich neben dem prächtigen Bildnisse des Paul Tucher von Neufchatel spätere Familienbilder hängen, die von Juvenel gemalt sein müssen, so die Kniestücke des Hieronymus Schnitter und Gattin von 1570 (Abb. 30) und des Endres Tucher und seiner Gattin von 1591 (Abb. 31). Die Anordnung und die Behandlung des Stofflichen entspricht ganz der Art Neufchatels, abgesehen von der helleren Färbung, aber in den Köpfen und Händen tritt der Unterschied deutlich zutage, namentlich bei den früheren Bildern des Ehepaares Schnitter, die beinahe roh realistisch wirken[60]). Auch das Doppelporträt des Stephan Brechtel und seines Sohnes sowie die Kopie nach dem Kaiserporträt dürften auf Juvenel zurückzuführen sein. Nicolaus Juvenel (gest. 1597) vererbte seine Kunst auf seinen Sohn Paul, der aber wenig Porträte gemalt zu haben scheint, und weiter auf ein ganzes Geschlecht von Malern, die in Straubing, Wien und Ungarn ein verborgenes Dasein führten. Auch Johann Kreutzfelder in Nürnberg (gest. 1636), von dem ein signiertes Porträt in Heidelberg existiert[61]). war ein Schüler des Nicolas Juvenel.

Eine mysteriöse Persönlichkeit, der „Conterfeter" Quirin von Kessel, der sich in den 70er Jahren in Nürnberg aufhielt, dürfte als Antwerpener gleichfalls in der Richtung Neufchatels und Juvenels gemalt haben. Ein Werk seiner Hand ist jedoch bisher nicht nachweisbar. Da er aber von 1572—1577 in der Stadt wohnen durfte, ohne das Bürgerrecht zu erwerben, muß er kein gewöhnlicher Künstler gewesen sein[62]). Ich finde ihn vorher, 1568 in Köln, wo er wegen Gotteslästerung, Blasphemien und andern lästerlichen Worten wider die katholische Kirche in Haft genommen und schließlich ausgewiesen wurde[63]).

An Neufchatel gemahnt stark ein dem bekannten Dürerkopisten Hans Hoff-

---

[59]) Vgl. meinen Artikel über die Juvenel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XIX, 1926.

[60]) Ieronymus Schnitter von Görlitz, Leinwand auf Holz, h. 93, br. 82,5 cm. Auf dem Rahmen: „Da Ich war in der gestalt, War ich 46 Jar alt. 1570". Frau Justina Schnitter, geb. Nützlin, 47 Jahre, 1570. Leinwand auf Holz, h. 93, br. 83,5 cm. — Endres Tucher VI, Stadtrichter, 1551 bis 1630. „Aetatis 40. Anno 1591". Leinwand, h. 98, br. 80 cm. Barbara Schnitter, Gattin des Endres Tucher. „Aetatis 37. Aº 1591". Leinw., h. 95,5, br. 79,5 cm.

[61]) Lohmeyer, Verzeichnis der ausgestellten Meisterporträts aus Heidelberger Besitz, Heidelberg 1914, Nr. 29 u. 30.

[62]) Am 5. August 1572 erhielt er die Erlaubnis auf ein Jahr, die noch am 17. Januar 1577 auf ein Jahr weiter verlängert wurde: Hampe a. a. O., II, Nr. 77 u. 262.

[63]) Ratsprotokolle betreffend „Quirin (Carin) von Kessel, mäler", vom 15. und 26. März 1568 bei Merlo, Kölnische Künstler, herausgegeben von Firmenich-Richartz und Keussen, Düsseldorf 1895, S. 483. In den Antwerpener Liggeren kommt sein Name nicht vor. Möglicherweise rührt eine „Kessel" bezeichnete Federzeichnung mit einer an die Schule Pieter Coeckes gemahnenden Darstellung aus dem Alten Testament in der Sammlung der Universität Göttingen von diesem Kessel her.

Digitized by Google

mann[64]) zugeschriebenes mit Monogramm und 1573 signiertes Frauenbild des Bayerischen Nationalmuseums. Auch der Nürnberger Monogrammist[65]) H. P. 1561, dessen Porträt des Ratsherrn H. D. Löffelholtz Fleischberger gestochen hat und von dem ein 1581 signiertes Männerporträt 1903 im Münchener Kunsthandel war[66]), wäre hier als Nachahmer Neufchatels zu nennen.

Der eigentliche Bildnismaler Nürnbergs um die Wende des 16. Jahrhunderts, der tüchtige aber ungleiche Lorenz Strauch, der in der Zeit von 1590 bis 1615 „viel hundert Conterfet" gemalt haben soll, ist von seinen niederländischen Vorgängern sehr stark abhängig, zumal in seinen frühesten Arbeiten, wie dem beachtenswerten Porträt eines Goldschmiedes von 1586 in Venedig (Museo civico) und einem ähnlichen L. S. signierten Männerporträt von 1589 der Versteigerung Dollfus in Paris[67]). Das erklärt auch

Abb. 32. Nachahmer Neufchatels. Pfalzgraf von Zweibrücken-Veldenz-Hilboldstein. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

[64]) Es ist nicht ausgeschlossen, daß Hoffmann ein Niederländer war. Vgl. meinen Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XVII, 1924, S. 275.

[65]) Merkelsche Sammlung (Panzer). Nagler, Monogrammisten III, 1336, vgl. 1338.

[66]) Aukt. Squindo, Helbing 1903.

[67]) Collection Jean Dollfus, III. Paris, Petit, 1. Avril 1912, Nr. 34. Irrig als Lorenz Stoer aufgeführt.

Digitized by Google

die häufige Zuschreibung von Bildern Neufchatels an L. Strauch. Noch in Michael Herr's (1591 bis 1661) meist nur aus Stichen bekannten Nürnberger Porträts ist diese Einwirkung zu spüren.

Außerhalb Nürnbergs, vermutlich in Neuburg a. D. dürfte in den 70er Jahren jene Serie von Porträts der Prinzen und Prinzessinnen des Hauses Pfalz-Zweibrücken-Veldenz entstanden sein, lebensgroße Freifiguren, die wie Arbeiten eines Schülers Neufchatels aussehen[68]). Wir bilden hier das Porträt eines dieser Prinzen im Germanischen Nationalmuseum ab (Abb. 32), bei dem die diskrete, auf feine graue, schwarze und rote Nuancen abgestimmte Tönung, die flotte Technik wie ein Nachklang der hohen Kunst Neufchatels wirkt. Ähnliche Beziehungen lassen sich vielleicht auch zu österreichischen Hofmalern, z. B. den unbekannten Porträtisten auf böhmischen Schlössern wie Raudnitz[69]) vermuten. Bei Schweizer Malern, wie Jost Amman, der ja seit 1561 dauernd in Nürnberg weilte[70]), und Hans Bock[71]), — Tobias Stimmer erwähnten wir schon als gleichstrebend auf dem Gebiete der Freifigurenmalerei — ist eine Beeinflussung nicht von der Hand zu weisen, zumal die Holbeinsche Tradition in der gleichen Richtung wirkte.

Je mehr sich der niederländische Einfluß auf die deutsche Malerei in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ausbreitete und Porträtisten aus den Niederlanden an allen Höfen in Stellung kamen, die Einflüsse aus Süden und Norden sich mischten und kreuzten, um so schwieriger wird es, die Spuren von Neufchatels Wirken im einzelnen nachzuweisen. Hier und da gelingt es, ein Bild wie etwa das ohne hinreichenden Grund dem Christoph Schwarz zugeschriebene Familienbild der Pinakothek, mit seiner Kunst in Verbindung zu setzen, im allgemeinen aber geht seine Persönlichkeit in dem Strom der Entwicklung unter.

---

[68]) Im Bayer. Nationalmuseum in München: Nr. 641, Pfalzgraf Friedrich von Zweibrücken-Veldenz von 1573 (Abb. in Kunstdenkmäler der Oberpfalz und Regensburgs, B.-A. Vohenstrauß, München 1907, Tafel 8). Nr. 636, Pfalzgraf Johann von 1574. Nr. 640, Pfalzgraf Otto Heinrich von 1574. Nr. 642, Pfalzgräfin Anna von 1575. Im German. Nationalmuseum in Nürnberg: Nr. 624, Unbekannter Pfalzgraf von Zweibrücken-Veldenz-Hilboldstein (vermutlich Karl, geb. 1560, oder Philipp Ludwig, geb. 1547) Abb. 32. Nr. 640, Unbek. Pfalzgraf von Vohenstrauß von 1575. Nr. 639, Unbek. Prinzessin von Zweibrücken-Veldenz von 1577. Nr. 648, Unbek. Prinz von Zweibrücken-Veldenz ca. 1580. Nr. 767, Vielleicht Prinzessin von Zweibrücken-Veldenz ca. 1580. Die unbekannten dürften, wie die bekannten, zu den zehn Kindern des Pfalzgrafen Wolfgang von Zweibrücken (1526—1569) gehören.

[69]) Dvorak und Matejka, Topographie der Kunstdenkmale des politischen Bezirks Raudnitz, II, Prag 1910, Nr. 202 ff.

[70]) Man vergleiche das Bildnis eines Gelehrten von 1565 in Basel: Fröhlicher, Die Porträtkunst Holbeins und ihr Einfluß auf die Schweizerische Bildnismalerei im 16. Jahrhundert, Straßburg 1909, Taf. XXIV.

[71]) So Fröhlicher a. a. O., S. 71.

Digitized by Google

Abb. 33. Holbein-Schule. Anna Botzheim. Althorp, Earl Spencer

Digitized by Google

I. Verzeichnis der sicheren Bilder Neufchatels.

Abkürzungen: L. = Leinwand; H. = Holz; r. = rechts; l. = links; Versteig. = Versteigerung; Halbfig. = Halbfigur.

Amsterdam

1. Versteig. C. Hoogendijk, Frederik Muller, Mai 1912. (Vgl. Katalog des Rijksmuseum Nr. 1471 d., Leihgabe.) Halbfig. einer jungen Frau in schwarzem Kleid und Barett, nach l., die Hände ineinandergelegt. L., h. 72,5, br. 51 cm. Nach der Abb. typisches Porträt einer Nürnbergerin von Neufchatel.

Bamberg, Städtische Sammlung

2. Nr. 199. Brustbild der Frau des Schreibmeisters Joh. Neudörfer in schwarzem Kleid und weißer Haube, n. l. „Katherina ein geborne Nathany von Augspurg, hatt Erstlich anno 1538 Hanß Sidelman hernachher anno 1543 Johan Newdorfer de Elte. ires Alters 55 J. verschid in Gott anno 1568." Wappen. H., h. 55, br. 42 cm.

Berlin[72], Kaiser-Friedrich-Museum

3. Nr. 632 B. Halbfig. eines rotbärtigen Mannes. Er steht an einem Tisch, auf den er die Rechte mit den Handschuhen auflegt, während die Linke einen Brief hält. Siegelring mit undeutlichem Wappen. L., h. 99, br. 70 cm. Zusammen mit Nr. 632 C 1909 aus dem englischen Kunsthandel (Abb. 18).
4. Nr. 632 C. Halbfig. einer Frau in Barett, n. l., die Hände ineinandergelegt. Doppelte Kette um den Hals, Gürtel mit Tasche. Gegenstück zu Nr. 632 B. L., h. 90, br. 70 cm.
5. Nr. 632 D. Halbfig. einer Nürnbergerin mit Zopf und Barett, nach l., die Hände zusammengelegt. Graublaues Kleid mit schwarzem Samtkragen. Dicke Goldkette und Gürtel. L., h. 76,5, br. 63,5 cm. 1910 aus London.
   Versteig. Mallmann, Lepke, 12. Juni 1918, Taf. 61.
6. Brustbild eines Mannes mit schwachem Schnurr- und Backenbart, im Hut, Halskrause, pelzbesetzter Rock, nach r. L., h. 48, br. 41 cm. Nach Abb.
   Versteig. Rose, Lepke, 25. bis 26. November 1919, Taf. 8.
7. Halbfig. eines alten bärtigen Mannes in Barett und schwarzer Pelzschaube, nach r., in den Händen Brief haltend. Inschrift. H., h. 88, br. 75 cm. Nach Abb.
   Leo Blumenreich
8. Halbfig. eines bärtigen Mannes mit Barett, nach r. Die Rechte liegt auf einem Helm, die Linke am Schwertgriff. L., h. 95, br. 67,5 cm. Früher Hannover, Provinzialmuseum (Herzog von Cumberland) (Abb 20).

Brüssel, Museum

   Versteig. Amsterdam, Frederik Muller, 10. Juli 1921, früher „Penz" genannt.
9. Halbfig. einer jungen Frau in weißem Häubchen, leicht nach l., zwischen zwei Pfeilern stehend. In der Linken hält sie eine Rose.

Budapest[73], Museum der bildenden Künste

10. Nr. 666. Halbfig. des Hans Heinrich Pilgram von Herzogenbusch. Aus Kollektion Esterhazy („Amberger"). L., h. 180,5, br. 93,5 cm (Abb. 9).
11. Nr. 660. Bildnis der Gattin des H. H. Pilgram. Gegenstück zu Nr. 666. L., h. 180, br. 95,5 cm (Abb. 10).
12. Nr. 668. Halbfig. eines Mannes in Barett und Pelzschaube nach r. (Paul Behaim?) In der Linken Handschuhe, Siegelring mit undeutlichem Wappen. Aus Koll. Esterhazy („Holbein"). L., h. 98, br. 81,5 cm (Abb. 15).
13. Nr. 659. Kniestück einer jungen Nürnbergerin, nach l. Die Hände zusammengelegt. Aus Koll. Esterhazy („Holbein"). Gestochen von J. Eisenhardt. (Abb. 28).

Cassel, Gemäldegalerie

14. Nr. 24. Kniestück des Nürnberger Stadtrichters Hieronymus Coler. Am Griff des Degens: I. K. Früher Holbein. Gestochen von Multz. L., h. 102, br. 87 cm (Abb. 12).

---

[72]) Ein sicheres Ratsherrnporträt (L., h. 81, br. 54 cm) ist in der ehemaligen Sammlung Kaufmann in neuerer Zeit verbrannt. Abb. in „Gemälde des XV. u. XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung Richard von Kaufmann", Lübeck o. J.

[73]) Nach mündlicher Mitteilung Geheimrat Friedländers befindet sich ein Porträt von Neufchatel im Rath-Museum, Brustbild eines Mannes (L., h. 45, br. 37 cm. „Moretto". Nach der Photogr. nicht sicher zu beurteilen).

Digitized by Google

Darmstadt, Museum

15. Nr. 275. Halbfig. eines Wundarztes. In der Rechten die Pinzette, in der Linken das Futteral. Früher Pourbus d. Ä. L., h. 98, br. 80 cm (Abb. 19).

Karlsruhe, Gemäldegalerie

16. Nr. 158. Doppelbildnis des Ehepaares Balthasar Dörrer und Magdalena Bayerin. Halbfig. „1561. Aetatis 33. Aetatis 52." Allianzwappen. L., h. 68, br. 131 cm (Abb. 8).

Kopenhagen, Statens Museum

17. Doppelbildnis des Nürnberger Goldschmiedes Hans Lencker und seines Sohnes. „AETATIS SVAE 47. AETATIS SVAE 9. ANo 1520." (Jahreszahl verändert.) Kopf gestochen von Lukas Kilian 1616. L., h. 95,6, br. 93,2 cm (Abb. 7).

London, National Gallery

18. Nr. 184. Kniestück eines reichgekleideten jungen Mädchens in Barett und rotem mit Stickereien und Pelz besetzten Kleide, nach l. Doppelte Kette mit Anhänger, Gürtel. Die Hände zusammengelegt. Datiert 1561. Früher als eine Egmont angesehen. L., h. 73, br. 64 cm.
Spink, 1924 (Vorbesitzer Prinz von Leuchtenberg).

19. Halbfig. eines reichgekleideten jungen Mädchens mit Zopf und Barett n. l. Hände zusammengelegt. Doppelte Kette mit Anhänger, Gürtel, an den Ärmeln Pelzbesatz. Das Kostüm ähnlich National Gallery, Nr. 184. h. 76,2, br. 63,5 cm. Nach Phot. (Mitgeteilt v. Friedländer u. Sir Robert Witt-London.)

Montauban, Museum

20. Nr. 319. Älterer Herr in Barett und schwarzer Pelzschaube. Nach A. Bredius: Oud Holland XXI, 1904, p. 94.

München, Alte Pinakothek

21. Nr. 663. Gruppenbildnis des Mathematikers Johann Neudörfer mit seinem Sohne. Auf dem Rahmen Inschrift. L., h. 101, br. 93 cm. (Abb. 3).

22. Nr. 664. Halbfig. eines graubärtigen Mannes in Barett und schwarzer Pelzschaube, nach r. Die Linke an den Pelz gelegt, die Rechte in Bewegung. Aus Schloß Neuburg. L., h. 88, br. 67 cm (Abb. 13).

23. Nr. 665. Halbfig. einer älteren Frau in Häubchen und schwarzem Kleid, nach l. Gegenstück zu 663. L., h. 88, br. 67 cm (Abb. 14).

24. Nr. 666. Kniestück des Dr. Valentin Kötzler in Barett und Pelzschaube. „V. K. S. ANNO AETATIS LXVI. Nach Christi Gepurt 1564 Jar dieses pildt abgemalet war." Gestochen von C. C. Kretschmann. (Abb. 17).

Nürnberg

Germanisches Nationalmuseum („L. Strauch", früher Städt. Kunsthalle)

25. Wolfgang Müntzer von Babenberg in spanischer Kleidung stehend, ganze Figur. Restauriert. L., h. 197, br. 96,5 cm (Abb. 11).
Familie der Freiherren von Tucher (Histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906: L. Strauch)

26. Halbfig. des Paul Tucher in Barett und schwarzer Kleidung nach r. „A. 1564. AETATIS, 40". L., h. 99, br. 82 cm (Abb. 16).

Paris

Collection Sedelmeyer, Juni 1907

27. Halbfig. einer jungen reichgekleideten Frau in weißem Häubchen und schwarzem Kleid, nach l. Die Linke spielt mit der goldenen Gürtelkette. H., h. 80,5, br. 61 cm. Nach Abb. im Katalog.
Dr. Mersch, 1912

28. Halbfig. eines bärtigen Mannes in Barett, die Rechte wie dozierend erhoben, die eine Schriftrolle haltende Linke liegt auf der Tischdecke, nach r. (Gelehrter, Arzt?) „Ao. DNJ. 1562. AETATIS. SVE. LXV" (die Inschrift vielleicht erneuert). Nach. Phot. (Mitgeteilt von Friedländer).

St. Petersburg

Eremitage

29. Nr. 472 (L. Strauch). Kniestück einer jungen Frau in Barett und schwarzer Nürnberger Tracht, nach l., mit zusammengelegten Händen. Als Holbein in der Galerie Brühl gestochen. Abb. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1889, S. 555. H. 93, br. 81 cm.
Akademie

30. Halbfig. einer jungen Frau in niederländischem Häubchen, breiten Ärmeln und Umhang. Die Rechte spielt mit der Gürtelkette. Datiert 1561. Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst 1907, S. 38.
Ehemals Gemäldesammlung des Prinzen von Leuchtenberg.

31. Halbfig. eines bärtigen Mannes in Barett und Pelzschaube, nach r. Die Rechte hält Handschuhe, die Linke liegt auf der Tischecke auf. H. (?), h. 2 Fuß 5 1/6 Zoll, br. 1 Fuß 11 Zoll. Umrißstich in

Digitized by Google

Passavant, Die Gemäldesammlung des Herzogs von Leuchtenberg in München. 1851 („Franz Pourbus d. J.") Vgl. Waagen, Die Gemäldesammlung der Eremitage und andere Kunstsammlungen, München 1864, S. 382.

Prag[74])

Rudolfinum

32. Nr. 448. Halbfig. des Nikolaus Goeswein in Barett und schwarzer Pelzschaube, nach r., in der Rechten Handschuhe. „AN°, DNI 1567, AETATIS SVAE 31". Aus Sammlung Graf Franz Sternberg, L., h. 91, br. 75 cm.
33. Nr. 449. Halbfig. der Gattin des N. Goeswein, in schwarzem Barett und Kleid, nach l., goldener Gürtel, Hände zusammengelegt. Gegenstück zu 448. Rückseitig Zettel: „Katharina Niklaus Goeswein Pangratz, Tuchers und Ursula Kupferpergerin Tochter. Ist geboren den 14. Aprilis Anno 1515. Jetzt des Alters im fünfzigsten Jar. Das Kunderfeyt ist am Aufmachen verwarlost worden drum hab ich noch eyns machen lassen." L., h. 91, br. 75 cm. Es gibt eine Medaille mit dem Bilde der Katharina Goeswein von Valentin Maler von 1568.

Galerie Graf Nostiz

34. Nr. 146. Kniestück eines jungen Mädchens mit reichverziertem Barett, rotem Kleide, nach l. Goldene Kette und Gürtel. Hände zusammengelegt. L., h. 87, br. 68 cm. Abb. im Katalog 1905 und Reinach, Répertoire de L'art.
35. Nr. 147. Halbfig. eines bärtigen, barhäuptigen Mannes in schwarzer Kleidung, die Rechte auf einem am Gürtel hängenden Dolch. In der Linken Brief mit Aufschrift: „Der Erb (?) Christoff Pirker . . . Mathias . . . In (Nürn?)perg". Hausmarke. Oben l.: „LAVS DEO. 1564. IAR, SEINS ALTERS. 38 IAR". L., h. 93, br. 86 cm.
36. Nr. 148. Halbfig. einer Frau in rotem Kleid mit goldener Kette, die ein rotgekleidetes Kind umfaßt. Dieses hält eine beschriebene Tafel. Oben rechts: „LAVS DEO 1564 IAR. IRES Alters 28 IAR". Unten l.: „IRS ALTERS 4 IAR". Wohl Gegenstück zu Nr. 147. L., h. 92, br. 86 cm.

Rouen, Museum

37. Nr. 261 (Vlämische Schule). Kniefig. eines im Lehnstuhl nach r. sitzenden alten bärtigen Mannes mit Barett und brauner Pelzschaube, in der Rechten Rosenkranz, in der Linken Handschuhe. L., h. 109, br. 81 cm.

Troppau, Privatbesitz

38. Halbfig. eines älteren Mannes in Barett und Schaube. Die Rechte mit Handschuhen auf der Tischplatte, die Linke hängt herab. „1565. AETAT. 50. OBDVRA (?)." Nach Phot. 1911. Mitgeteilt von Friedländer.

Warschau, Privatbesitz, 1914. („Bart. Bruyn")

39. Halbfig. einer jungen Frau mit Barett, Zopf und Umhang. Die Hände zusammengelegt, nach l. Doppelte Kette, Gürtel. Typische Nürnberger Tracht. Datiert 1562. Nach Phot. Mitgeteilt von Friedländer.

Würzburg, Museum der Universität

40. Nr. 298. Halbfig. eines blonden bärtigen Mannes in Barett und schwarzer Pelzschaube, nach r. Die Rechte erhoben, die Linke hält einen Brief mit der Adresse: „Dem Erbarn wolfgang (?) furleger". Oben r. Durchblick auf Gewölk. Sehr verdorben. L., h. 90, br. 78 cm. Vgl. Knapp in diesem Jahrbuch 1914/15, S. 19. Der Name Fürleger kommt in Nürnberg in dieser Zeit vor.

II. Verzeichnis der zweifelhaften und der fälschlich Neufchatel zugeschriebenen Bilder.

Hier sind auch diejenigen Bilder aus Sammlungen und Versteigerungskatalogen aufgenommen, über die nichts Näheres zu erfahren war.

Althorp (Nordhampton), Earl Spencer

1. Halbfig. eines jungen Mädchens in überladen reicher Tracht, blaßrote schillernde Seide und bordeauxrote Samtaufschläge. Auf der an einer dicken Kette hängenden Medaille steht rings um den Männerkopf: BOTZHEIM. AETATIS. XXV. Auf der Schürze: annan. Danach Anna Botzheim genannt. Die von Botzheim sind ein altes, aus dem Unter-Elsaß stammendes Adelsgeschlecht, das in Straßburg, Konstanz, aber auch in Baden und in der Kurpfalz blühte. Die einzige Anna Botzheim, die nach einer freundlichen Auskunft des Freiherrn Albert von Botzheim in München bekannt ist, ist Anna Hoß (Hosius), die 1515 einen Wilhelm von B. auf Ullenburg (geb. 1490) heiratete. L., h. 2,

[74]) In der Sammlung des Grafen Paar soll sich nach Friedländer ein Porträt von Neufchatel befinden.

Digitized by Google

br. 1 foot 7 inches (60,8×48 cm). Dibden, Aedes Althorpianae, London 1822, p. 295: „Holbein". Burlington Club, Netherlandish pictures, 1892, pl. 27. Auf der Holbein-Ausstellung 1871 wurde das Bild wegen seines zarten, hellen Tones und seiner geistreichen, aber für Holbein zu dekorativ behandelten Malweise einem in französischer Schule gebildeten Holbein-Nachfolger zugeschrieben. Das Kostüm, namentlich die Haube mit der Schleife und die Hemdärmel, weist nach Südwestdeutschland, wo ja auch die Botzheim zu Hause waren. In Neufchatels Oeuvre wirkt das Bild in der nervösen Bewegtheit der Linienführung und der Überladung mit Details fremdartig. Ich möchte daher an einen Schweizer Holbein-Nachahmer denken. (Abb. 33.)

Amsterdam

Versteig. Frederik Muller, 28. Mai 1918.

2. Damenbildnis von 1581. H., h. 69, br. 56,5 cm. Vermutlich willkürliche Zuschreibung.

Bamberg, Städtische Sammlung

3. Nr. 200. Frauenporträt, Halbfig. „Anno 1545 (1575?) aetatis suae 38". H., h. 90, br. 46 cm. Von einem späteren Nachahmer.

Berlin

Kaiser-Friedrich-Museum

4. Nr. 652 (früher „Neufchatel"). Brustbild eines Mannes mit redender Hand. Auf dem Ring Wappen der Tucher. H., h. 61, br. 46 cm. Jetzt mit mehr Recht dem Pseudo-Cleef zugeschrieben. Vgl. Cohen in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XII, S 69 und Ring a. a. O., S. 145.
Dr. M. J. Binder

5. Brustbild Kaiser Maximilians II. in gemaltem ovalen Steinrahmen mit ringsum laufender Inschrift: „MAXIMILIANUS. II. D. G. ROMANORUM IMPERATORIS (sic!) AETATIS. XXXIX. ANNO. M.D.LXVI." L., h. 52, br. 43 cm. Archiv für Kunstgeschichte II, 1915, Taf. 156. Kopie, vielleicht von N. Juvenel.
Versteig. Lepke, 31. März 1925 (früher Hannover, Provinzialmuseum Nr. 444)

6. Kopf eines jungen blondbärtigen Mannes mit Barett, nach l. H., h. 35, br. 30 cm. Steht der Holbeinschule näher.
Versteig. Jacob Hecht, 26. Mai 1925

7. Halbfig. eines jungen Mädchens mit Händen. H., h. 101, br. 81 cm. Die schwache Abbildung gestattet keinen sicheren Schluß, ob Original, steht Neufchatel jedenfalls sehr nahe.

Brüssel

Ehemals Sammlung M. Lambeau, 1897 ausgestellt, vgl. Gazette d. b. Arts 18 p. 82

8. Angeblich der niederländische Staatsmann Vigilius van Zuichem (1507—77). Vermutlich willkürliche Zuschreibung.
Sammlung de Berghe, versteigert 1906 bei Fievez

9. Frauenbildnis nach l. In den Händen einen Rosenkranz. „AE. 35. ANo 1561." H., h. 78, br. 65 cm. Nicht nachzuprüfen.
Sammlung Ch. Léon Cardon (Exposition de Charleroi 1911, Nr. 75). Versteig. Ste. Gudule, Brüssel, 27. bis 30. Juni 1921.

10. Halbfig. einer alten Dame in weißem Häubchen, en face, mit zusammengelegten Händen. „1572 Aetatis suae 72." H., h. 60, br. 44 cm. Nach Pierard (N. de Neufchatel, Verz. Nr. 3) hauptsächlich auf Grund der gut gemalten Hände zugeschrieben. Nicht nachzuprüfen, scheint sehr unsicher.
Versteig. Le Roy, 3. bis 7. Mai 1912, Nr. 21

11. Brustbild einer Frau in niederländischer Haube, nach l. In den Händen einen kleinen Totenkopf. Inschrift: Lebensdaten (1510—1578) und Devise. Wappen. Hoch 48, br. 39 cm. Nach Phot. (mitgeteilt von Sir Robert Witt-London). Niederländisch, aber nicht von Neufchatel.
Sammlung Michel van Gelder, Uccle

12. Halbfig. eines jungen Mädchens, eine Blume in den zusammengelegten Händen haltend, nach l. Signiert: L mit o. 1529(?). Nach Phot. (mitgeteilt von Sir Robert Witt-London). Mittelmäßige deutsche Arbeit aus dem späten 16. Jahrhundert.

Cöln

Sammlung Develey-München. Versteigert bei Heberle 1889

13. Bildnis des Johann von Hertinghausen. Nach der Signatur 1587 gemalt von dem Brüsseler Maler Nicolas van Nevele.

Dijon, Museum

14. Nach Pierard (a. a. O. p. 22) soll dort ein Bild von Neufchatel sein.

Donaueschingen, Gemäldesammlung des Fürsten von Fürstenberg

15. Nr. 137, Katalog von 1921. Kleines Bild eines stehenden Mannes in ganzer Figur, den man wegen

Digitized by Google

des auf dem Tische stehenden Traubenbechers für einen Goldschmied hält. „AETATIS SVAE 49. ANO 1580." Auf der Rückseite Wappen der Familie Baumgarten. H., h. 41, br. 30 cm. Wenn auch Ähnlichkeit mit Neufchatels Arbeiten vorhanden ist, so kann das ziemlich unbedeutende und beschädigte Bild ihm doch nicht mit Recht zugeschrieben werden. Es rührt wohl von einem späteren Nachahmer her.

Florenz, Uffizien

16. Nr. 784. Bildnis des Viglius van Zuichem („Zwingli"). Auch Holbein, Joos van Cleve und Mor zugeschrieben. Abb. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XVI, S. 17. Alte Kopien in Düsseldorf (Akademie) und Genua (Palazzo Rosso als Lukas von Leyden). Vermutlich Kopie des 17. Jahrhunderts nach dem verschollenen Original eines gleichzeitigen Antwerpener Porträtisten. Vgl. Cohen in Thieme-Beckers K.-L. VII, S. 99 u. Repertorium f. Kunstwiss. XXXIV, S. 193.

Leipzig, Erben Professor Ulrich Thieme

17. Der Nürnberger Schreibmeister und Mathematiker Stephan Brechtel mit seinem Sohne. Lindenholz, h. 105, br. 92 cm. Aus englischem Privatbesitz. Abb. Archiv f. Kunstgesch. II, Taf. 89. Wahrscheinlich von N. Juvenel. (Abb. 16.)

Lille, Museum

18. Bildnis Neudörfers und seines Sohnes (Houdoy in l'Art 1879, p. 255). Alte Kopie nach dem Original der Pinakothek, an den Seiten verkürzt, r. die Gegenstände mehr zusammengerückt, weiche kleinliche Ausführung. Benoit, La peinture au musée de Lille, 1909: „ancienne copie".

London

Dowdeswell (?)

19. Mann mit Trinkglas in der Rechten, en face gesehen. Abb. Reinach, Répertoire III, p. 758. Niederländer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Burlington Fine Arts Club, Exhibition 1906 (Humphry Ward)

20. Frauenbildnis. L., h. 76, br. 63,5 cm. Nach der Beschreibung vielleicht identisch mit Nr. 632 D im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Versteig. Brocklebank, Christie, 7. Juli 1922

21. Halbfig. eines bärtigen Mannes in Mütze, umgeschlagenem weißen Kragen und Mantel, die Handschuhe in der Rechten, nach l. Früher Holbein und Amberger genannt. H., h. 44,5, br. 35,5 cm. Nach Phot. (mitgeteilt von Sir Robert Witt-London). Auffassung und Kostüm weisen eher auf einen französischen Maler aus der Nähe des Jean Clouet.

Versteig. Howorth, Christie, 14. Dezember 1923

22. Brustbild eines jungen Mädchens mit Locken und Blumen geschmücktem Hut. Nach Phot. (mitgeteilt von Sir Robert Witt). Aus dem 17. Jahrhundert.

J. H. J. Mellaart Collection

23. Kniestück eines bärtigen Mannes in dunkler spanischer Tracht. Die Rechte hält Handschuhe, die Linke in die Hüfte gestemmt. Inschrift und datiert 1563. H., h. 110, br. 83,8 cm. Nach Phot. (mitgeteilt von Sir Robert Witt-London). Steht dem Mor näher als dem Neufchatel.

Marseille, Musée Grobet-Labadié

24. Halbfig. eines jungen Mädchens in reicher Nürnberger Tracht, nach l. Barett mit Topf, Stickerei einsätze an Hals und Brust, Pelzbesatz an den Ärmeln, doppelte Halskette und Gürtelkette. Die beringten Hände ineinandergelegt. Nach der schwachen Abb. (Revue de l'Art, Februar 1926, p. 133) vielleicht echter Neufchatel.

München

Bayerisches Nationalmuseum, „Art des Neufchatel"

25. Herzog Ludwig von Bayern, 1572. Von Nikolas Juvenel.

Sammlung Höch, Versteig. 1892, Nr. 385

26. Brustbild eines Mannes. „A° 1551. AETAT 35. Johs. Frdrch. Bingeh". H., Durchm. 18½ cm. Grundlose Zuschreibung.

Versteig. Nachlaß Dr. Stegmann und Dr. W. Schmidt, Helbing, 20. 4. 1917.

27. Nr. 80. Brustbild eines Mannes mit kurzgeschnittenem Haar und Bart, nach r. Schwarzes Wams mit Pelzbesatz. „aetatis suae XXXI. MDLXII" (nicht 1572). L., h. 63, br. 47 cm. Zuschreibung nach der Abbildung unwahrscheinlich.

Kunsthandel 1920

28. Halbfig. eines alten bärtigen Mannes in Barett und Pelzschaube, nach l. vor einem Tisch, in den Händen Papierrolle und Handschuhe. Hoch 70, br. 57 cm. Ängstliche Ausführung und ohne die Tiefe des Kolorits, wie es Neufchatel eigen ist. Wohl von einem deutschen Zeitgenossen. Derselbe Mann, nur mit veränderten Händen und beigefügtem italienischen Wappen sowie Jahreszahl 1567 in Madrid, Samml. José Lazaro Galdeano als „Amberger" (Abb. A. L. Mayer im Cicerone II, 1910, S. 309).

Digitized by Google

Northwick Park, Spencer-Churchill Collection

29. Halbfig. einer nach l. sitzenden reichgekleideten Dame, die mit der Linken ein Hündchen auf dem Schoße hält, in der Rechten Handschuhe („Anna von Cleve"). Barett mit gesticktem anliegenden Häubchen, Halskette mit Perlenanhänger, drei weitere Ketten hängen über die Brust und um den Gürtel. Im Hintergrund zu beiden Seiten Vorhänge. Auf einem in Renaissancestil ornamental verzierten Pfeiler l.: „M.D.XXXX AETATIS XXIII." Darunter ein nach l. schreitender heraldischer Greif im Kreisrund (Wappenbild?). H., h. 24, br. 19 inches (57,8 bzw. 46,5 cm). Nach Phot. (mitgeteilt von Sir Robert Witt-London). Das ausgezeichnete Bild dürfte ein hervorragendes Werk Christoph Ambergers sein. Am meisten verwandt den von A. Feulner in der Münchner Residenz aufgefundenen Porträts Ambergers von 1537. (Abb. im Katalog der Gemälde im Residenzmuseum, München 1924.)

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

30. Nr. 347. Porträt eines Stempelschneiders. Kopie eines im Nationalmuseum zu München befindlichen Gemäldes von 1501 (Nr. 377).

Oldenburg, Gemäldegalerie

31. Nr. 96. Männerkopf. Bode: „Art des älteren Pourbus". Hoch 27, br. 25 cm. Abb. Hartlaub, Die Gemälde der Galerie zu Oldenburg, 1912: „Meister der niederländischen Schule um 1560". Reinach, Répertoire VI, p. 191. Für Neufchatel zu flüchtig, skizzenhaft.

Paris

Louvre

32. Nr. 2742. Halbfig. eines Mannes in Barett, nach r. Links oben: „Amaure" (?). Früher Holbein genannt. H., h. 63, br. 53 cm. Nach Friedländer von Joos van Cleve. Vgl. Baldaß, J. v. C. Wien 1925, S. 74 u. Abb. 68.

Sedelmeyer Galerie, 1897, Nr. 26. Früher Brighton, Willet

34. Halbfig. eines bartlosen Mannes, der in der Rechten einen Ring hält. Wappen. Nach Friedländer von Ambrosius Benson.

Versteig. Edouard Aynard, Georges Petit, 1. bis 4. Dezember 1913

35. Porträt eines Philosophen, nach r., mit Händen. Hoch 64, br. 44 cm. Nicht nachzuprüfen.

Collection du Baron de C. Vente Drouot, 20. Dezember 1913, Nr. 59

36. Bildnis des Viglius van Zuichem, Kniefig. H., h. 106, br. 84 cm. Offenbar gutes Bild von einem niederländischen Zeitgenossen. Fast wie eine Wiederholung des fragweise dem A. Key zugeschriebenen Bildnisses in Braunschweig (Nr. 48), nur mit Barett.

Versteig. bei Drouot, 4. Dezember 1924

37. Brustbild eines älteren Mannes in langem Bart, nach r., Mütze, pelzgefüttertes Wams. Hoch 53, br. 44 cm. Nach Phot. (mitgeteilt von Sir Robert Witt-London). Vorzüglicher Kopf (Ähnlichkeit mit Viglius van Zuichem), der aber von einem anderen Antwerpener Porträtisten, vielleicht von Willem Key sein dürfte.

St. Petersburg, Akademie

38. Männerporträt, angeblich von 1551 (1561?): Néoustroieff in Zeitschr. f. b. Kunst 1907, S. 37. „Durch Restaurierung stark gelitten." Nicht nachzuprüfen.

Philadelphia, Sammlung Johnson

39. Kopf eines Mannes nach l., Kappe und Rock schwarz. H., h. 19½, br, 6¼ inches. Abb. in Valentiner, Catalogue of paintings etc. II. Philadelphia 1913, Nr. 397. Nach der Abb. sehr unsicher.

Rom, Galleria Doria

40. Nr. 196 u. 208 („Holbein und seine Frau"). Ring a. a. O., S. 94 u. 160. Halbfiguren eines bärtigen Mannes, der eine Nelke in der Hand hält, und seiner Frau. Die Jahreszahl 1545 verändert aus 1575? Deutscher Maler unter dem Einfluß Neufchatels, etwa Hans Strauch.

Wörlitz, Dessau, Kunstsammlungen

41. Brustbild eines Mannes und seiner Frau. Katalog von Hosäus 1883. Nicht nachgeprüft.

Zürich

Brombacher-Ammann (früher Seeburg, Kreuzlingen, Thurgau)

42. Halbfig. einer Frau in weißer Haube und schwarzem, pelzbesetztem Gewand im dreiviertel Profil, nach l. Die Hände auf der roten Brüstung zusammengelegt. Auf dem dunkelgrünen Hintergrunde in rot: „VERONICA. DIE ERST WEINETIN IRS ALTERS IM XXV. IAR. MDLVI." Zuschreibung von Wilh. Schmidt im Repert. f. Kunstw. XXVIII, 1905, S. 522. Nach einer mir vorliegenden Photographie trägt das nicht gut erhaltene Bild durchaus den Charakter eines Erzeugnisses der Holbeinschule, wie sie in der Schweiz noch zahlreich vorhanden sind.

Kunsthaus, Züricher Kunstgesellschaft

43. Nr. 762. Kniefig. eines Mannes. Bezeichnet H. H. Holz, h. 88, br. 60 cm. Nach Mitteilung des Direktors Dr. Wartmann, vgl. Pierard a. a. O.

Digitized by Google

ZUR BAU- UND KÜNSTLERGESCHICHTE VON KLOSTER WEINGARTEN

Von WOLFGANG HERRMANN

Barock und Idealarchitektur sind zwei aufs engste zusammenhängende Begriffe. Zwar wurden auch in einigen der vorangegangenen Epochen auf dem Papier Bauten von phantastischen Ausmaßen erträumt, hier zum ersten Male geschah es aber, daß in fast alle größeren ausgeführten Bauten etwas von dem Geiste jener baumeisterlichen Träume eindrang. Reale und ideale Architektur durchdringen sich, wie im Barock so viele an sich entgegengesetzte Erscheinungen. Der Dresdner Zwinger, das Ludwigsburger Schloß, vor allem aber die großen Klosteranlagen wie Melk und Göttweig sind bedeutende Beispiele. Gerade wegen dieses idealen Zuges der barocken Architektur sind die am schönsten und großartigsten geplanten Bauwerke nur Fragmente geblieben. Doch auch sie sind zur Erkenntnis des Geistes dieser Epoche von großer Bedeutung, ja vielleicht von größerer als die wirklich vollendeten aber von vornherein auf realerer Grundlage geplanten Werke.

Unter den großen, doch unfertig liegen gebliebenen Klosterbauten nimmt Weingarten die erste Stelle ein. Die Frage, wer der Architekt von Kloster und Kirche gewesen, ist einem so erstrangigen Werke gegenüber besonders wichtig. Eindeutig ist diese Frage bisher nicht entschieden worden und wird es wohl auch nie werden. Trotzdem soll hier noch einmal der Versuch unternommen werden, Weingarten in das Werk eines in diesem Zusammenhange noch nicht genannten Meisters und damit in einen anderen Kunstkreis einzuordnen.

I.

In gleichmäßiger Wellenbewegung vollzogen sich die Hypothesen über den geistigen Urheber des Weingartner Kirchen- und Klosterplanes. Dohme, der als erster die bekannte Bauzeichnung von 1723 veröffentlichte[1]) (Abb. 1), hielt mit der im Kloster überlieferten Tradition den Italiener Frisoni für den entwerfenden, Beer nur für den ausführenden Architekten. Ihm schlossen sich Gurlitt[2]) und Busl[3]) an. Eingehendere Untersuchungen über die Weingartner Baugeschichte und seine Architektenfrage stellte als erster Pfeiffer in seiner Abhandlung über die Vor-

[1]) Ztschr. f. bild. Kunst 1878, S. 327 ff. Neuerdings wurde von Weisbach zum ersten Male eine Originalaufnahme der gesamten Bauzeichnung veröffentlicht (Propyl. Kunstgesch. Bd. XI) s. Abb. 1.

[2]) Barockstil in Deutschland 1889, S. 166, 300.

[3]) Die Benediktinerabtei Weingarten 1890, S. 12.

Digitized by Google

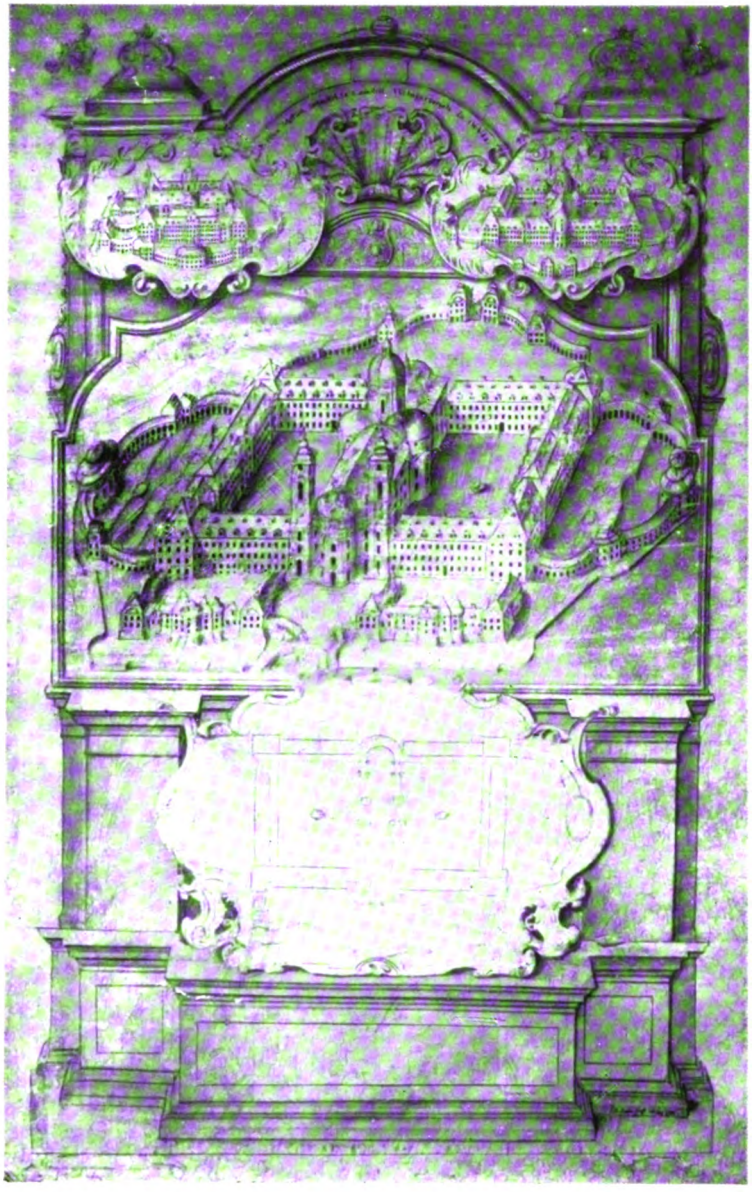


Abb. 1. Weingarten, Bauzeichnung von 1723

arlberger Bauschule an (1904); er kam zu dem Ergebnis, daß Frisoni erst zwei Jahre nach Baubeginn der Kirche in Weingarten auftrat, die Kirche aber damals schon so weit gediehen war, daß in der Hauptsache nichts mehr geändert werden konnte. Nicht Frisoni sei also der entwerfende Architekt, sondern Franz Beer, der als Baumeister der Kirche in den Akten genannt wird. Seitdem wurde Beer zum größten schwäbischen Architekten des beginnenden 18. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Diese Stellung nahm er bei Pinder[4]), Wackernagel[5]), Hauttmann[6]) ein, und erst in jüngster Zeit wurden wieder Zweifel laut. Es ereignet sich dabei das Merkwürdige, daß die Welle wieder sinkt, d. h. daß man beinahe auf den Standpunkt Dohmes zurückkehrt. Karl[7]) hält zwar noch die Autorschaft Beers aufrecht, schreibt aber so viele recht wesentliche Dinge dem Einfluß Frisonis zu, daß dieser im Grunde der Hauptarchitekt genannt werden könnte. Birchler[8]) erkennt Beer als Architekten der Kirche an, hält jedoch die ganze Fassade für das Werk Frisonis. Dagegen ist der letzte Bearbeiter der Weingartner Baugeschichte wieder der Meinung, daß Beer und nicht Frisoni der entwerfende Architekt der Kirche gewesen sei — im wesentlichen also der Standpunkt Pfeiffers[9]).

Diese Zuschreibungen bezogen sich zunächst auf den Kirchenbau. Die Frage nach der Urheberschaft für den Gesamtklosterplan blieb meistens offen. Gurlitt schreibt ihn Frisoni zu, Pinder, Hauttmann und Birchler äußern sich dazu nicht, Wackernagel ist unter dem Eindruck der Pfeiffer'schen Untersuchungen für Beer (allerdings mit einem Fragezeichen). Karl und Schlegel dagegen wieder für Frisoni. Eine eingehendere Untersuchung darüber ist bisher noch nicht angestellt worden.

Wenn hier der Versuch nach einer neuen Beantwortung der Weingartner Architektenfrage unternommen wird, so muß ihm vor allem eine Voraussetzung zugrunde gelegt werden: Kirche und Klosterbau müssen von einem Architekten entworfen worden sein. Gegen eine Annahme, wie die von Karl und Schlegel, ein Künstler habe das Kloster, der andere die Kirche geschaffen, spricht einmal der von anderen großen Klosterbauten her bekannte Schaffensvorgang: Melk, Einsiedeln, Göttweig, Kloster-Neuburg sind im ganzen von einem Architekten entworfen — dann aber der Weingartner Bau selbst: Kirche und Kloster sind ein Kunstwerk, eines bezieht sich auf das andere, jedes Risalit des Klosterbaues ist ohne die Fassade oder die Kuppel der Kirche nicht denkbar, alles ist miteinander unlösbar verknüpft[10]).

Zunächst soll das erhaltene Aktenmaterial Aufschluß über die Weingartner Baugeschichte geben.

II.

Es ist vom Jahre 1714 ab ein Briefwechsel erhalten über einen Streit, den die Abtei mit dem Oberamt der Landvogtei Schwaben führte[11]). Aus diesem Briefwechsel geht hervor, daß 1714 schon in Weingarten gebaut wurde. Die Landvogtei hatte sich nämlich bei der Kaiserlichen Regierung beschwert, daß ein Teil des neuen Klostergebäudes auf ihr Gebiet zu stehen komme. Darauf antwortet die Regierung in einem Schreiben vom 11. Oktober 1714[12]):

[4]) Deutscher Barock S. XXI, Neuauflage S. 24.

[5]) Burgers Handbuch S. 124 ff., 146.

[6]) Geschichte der kirchlichen Baukunst von 1550—1780, S. 137.

[7]) Fr. Beer und die Vorarlberger Bauschule, Leipzig, Diss. 1921.

[8]) Maria-Einsiedeln und sein Architekt Casp. Moosbrugger, Augsburg 1924, S. 29.

[9]) Schlegel, Die Benediktinerkirche zu Weingarten. Weingarten 1924.

[10]) Näheres über dies Grundprinzip barocken Schaffens siehe in des Verfassers Diss.: Der hochbarocke Klostertypus, Leipzig 1924.

[11]) Staatsfilial-Archiv Ludwigsburg, Weingartner Bauakten.

[12]) Dies ist der erste darauf bezügliche Brief.

Digitized by Google

„Auf dene, wass Ihre und das Landt-Vogteyliche Oberambt in Schwaben in sachen der von Herr Abbte und Gottshauss zu Weingarthen auf österreich territorio aigenmächtig vorgenombenen Erwaitherung Ires Closters Paw belangendt unterm 5. August letzthin allhero und Wür sodann nach Wien unter 3. passo gelanget haben, finden Iro Röm. Kays. auch Königl. Staats. Mays. inhalt deroselben Canzley resoluti aus Wien vom 21. eiusde modi dicti mensis bey diesem Werkh schon von mehrere Jahre hero vil nachdenkhl und ungebührlich Schritte drunterlaufen zu seyn."

Nach dem letzten Satze zu urteilen, liegt der Baubeginn noch weiter zurück. Der Bau scheint schon weit gediehen zu sein, denn die Regierung schreibt weiter:

„So khene dritens der dem Closter seith an 1712 auch post nunciatu novum opus biss anhero zur Fortsetzung des paws gestattete Raumb Statt nicht wol anderst angesehen werden, als ob demselben geflissentlich die Zeit hatte wollen gegönnet werden, den pau soweith fortzufihren, dass der effect des nunciati operis dadurch wo nicht ohnmöglich so doch ser schwer gemacht würde... So werde vorerst diesem Prälaten sothanes sein Vorgriff und ingleichen vorzustellen sein, dass... Seine Röm. etc. Mays. den Etwa vorhabenden Weiteren Closter Bau auss dero obenangezeigten Ursachen nicht gestatten könnten, derselbe thette dann einen ordentl. verlässlichen abriss des gebäus zu Dero Henden einschikhen und darüber sich umb allergnädigst Consens bewerben, darnach Er sich selbst wegen des überlassenden Grundts und was dene anhängig, umb ein billichs äquivalent gegen Dero Landt Waibl Ambt zu Altdorf... zu vergleichen haben würde."

Einen Brief ziemlich des gleichen Inhalts erhält der Abt von der Regierung am 1. I. 1715 und vom Oberamt am 14. I. 1715. Er antwortet letzterer darauf am 23. II. 1715:

Aus den vom Löbl. etc. Oberambt underm 14. Jan. datierten... schreiben habe zu vernemen gehabt, Welchergestallten dasselbe vigore Einer Kays. Hoff-Canzley resoluti vom 21. Sept. anni elapsi, Meinen biss anhero wegen täglich zu besorgen gehabten Einfahls, fortgeführten Closter-Baw, als einen auff Landtvogteylichen Iurisdictions fundo auch post nunciatum novum opus gethanen Vorgriff [ansehe] und absonderlich zu widersprech anmasse, dass Ich disen Paw, wie in Meinem Schreiben vom 17. Juny 1712 ahn die Löbl. O. Oe. Würden herkhomen lassen, auf alliglichem [alleinigem] Meinem Reichsterritorio fürherte.

Sodann verteidigt er sich:

I. Der Grundt und Boden, worauff dass alberaiths vollfürhete gebew würkhlich stehet, und dahin das khünftige sambt der Kirchen gesetzt würdt, Meinem Gotshauss aigenthumb gehörig.

Aus diesen beiden angeführten Briefen, wie noch aus mehreren anderen, geht deutlich hervor, daß es 1712 schon diesen Streit gab, man also spätestens 1712 an einen Neubau dachte, ja ihn wahrscheinlich schon in dieser Zeit begonnen hatte[13]). Es kann sich natürlich nur um einen kleinen Teil des ganzen geplanten Klosterneubaues handeln, aber man hatte schon jetzt die Absicht, den ganzen Plan auszuführen. Der Abt spricht von dem „khünftigen" Bau „sambt der Kir-

[13]) Auch ist eine „Spezifikation über Baukosten für den neugepauten Bauhoff von 1709—1713" erhalten (K. 17 F. 2). Es bezieht sich dies wohl auf Vorbereitungen zu dem eigentlichen Klosterneubau, der anschließend daran begonnen wurde.

Digitized by Google

chen" und für diesen „Weiteren Closter-Bau" wurde die Bauerlaubnis nicht erteilt, bevor nicht ein Grundriß eingeschickt worden sei[14]). Diesen Plan scheint man nicht eingesandt zu haben, und zwar wohl hauptsächlich, um keinen Präzedenzfall zu schaffen, da die Abtei den Standpunkt vertrat, das Eingreifen der Kaiserlichen Regierung sei unberechtigt. Dies geht aus einem Schreiben des Abtes vom 22. April 1729 (wo der Streit noch immer nicht beigelegt war) hervor:

> Er spricht darin von der Kaiserlichen Resolution von 1714, „dessenwegen ... auff ein aequivalent undt Schickhung dess Risses angetraget worden, wie Unstandhaft [unstatthaft] aber solches propositum gewesen, ist Meinem hochgeehrten Herrn [dem Kaiserlichen Rat in Innsbruck, an den der Brief gerichtet ist] am besten mit dene bekannt, dass von Seithen allhiesiger Landt Vogtey Ober Ambts öfters contestiert worden, seye nit dem also, dass mein an Vertraut Gottshauss auf österreich-Grundt und Boden auf alliglicher Iurisdiction gebawt, dessenwegen auch an der ergangenen Resolution kein theil habe".

Trotzdem wagte man nicht, gegen den Kaiserlichen Befehl zu handeln. Man beschloß, um die Zeit nicht nutzlos verstreichen zu lassen, an den Bau der Kirche zu gehen, die ja das strittige Gebiet nicht berührte. Von 1715 — 24 errichtet man die Kirche. Während dieser Zeit ruht der Streit, der erst 1727 wieder auflebt, als Weingarten trotz des Verbotes es unternimmt, den geplanten Klosterneubau fortzusetzen.

Sofort klagt das Oberamt wieder. Am 29. August 1727 schreibt der Abt, daß das Oberamt nach Innsbruck berichtet habe,

> es wolle dass ansehen auss der in grosser quantität immer herzuführenden Paumaterialien gewinnen, ob seye man von seiten Meines ahnvertrauten Reichs-Gotteshauses dess Vorhabens, den angefangenen Paw vermutlich das Prälatur-Gebäw über die rechter Handt ahn dem Closter herab gehende Strasse hinüber fortzusetzen.

1728 hatte sich die Regierung noch nicht entschieden. Der Abt klagt, daß ihm großer Schaden zuwachse, „allermaassen die beste Zeit zum Pawholz fällen Verstreichet, undt die anständigst Arbeith Leuth verlauffen, zu geschweigen, wass an den solange Zeit auff dem Platz in Beraitschaft liegenden Paumaterialien zu Grundt gehet".

Endlich gibt 1731 die Regierung ein vorläufiges Urteil ab: Das Kloster habe den Bau einstweilen einzustellen. Noch lange Jahre mußte das Kloster seinen Bau ruhen lassen. Schließlich — nach fast 30jährigem Streit — kommt 1740 mit dem Oberamt „wegen extendierung des Clostergebäws, undt errichtung der Behausungen für dere Beambte" ein Vergleich zustande. Das Kloster dürfe seinen Bau erweitern, die an dem Konventsgarten vorbeigehende Straße dadurch aber nicht gestört werden. Darauf schloß das Kloster mit Joseph Schmutzer einen Vertrag ab und begann im gleichen Jahre den Weiterbau, ohne ihn jedoch vor der Säkularisation vollenden zu können.

---

[14]) In einem anderen Entwurf über die Antwort an das Oberamt wird gesagt: Weingarten sei befohlen worden, „Einen ordentlichen Abriss seiner vollfihrten, und schon würkhlich stehenden, auch noch aufzufihren vorhabend Gebäwen . . . einzuschikhen".

Digitized by Google

Daß man schon beim ersten Baubeginn — 1712 — das Kloster nach der bekannten Zeichnung von 1723 errichten wollte, geht aus den auf den strittigen Neubau bezüglichen Ausdrücken hervor. Es wird in den Berichten von der „bewussten Hof Gebeu-Affaire" dem „Newen Hoff- oder Prälatur-Gebäu" (Juni 1728), dem Neubau „oder vihlmer dessen äusserer Fligel (28. April 1728), dem „New Closter oder vihlmehr Hof-Pau" (1728), dem „sogenanten Vorpau" (1733) gesprochen. Diese Ausdrücke, wie Vorbau, Hofbau, äußerer Flügel, die deutlich vom eigentlichen Klostergebäude abgesetzt werden, lassen erkennen, daß es sich um die Pavillons des Bauplanes von 1723 handelt, die an der Peripherie des Klosterbaues und deshalb auch leicht an der Peripherie des Klostergebietes stehen konnten. Von 1715—27 ist kein Brief erhalten. Da man aber seit 1714 am Kloster nicht weiter gebaut hatte, kann es sich bei den ca. 1712 — 14 aufgeführten Bauten nur um die Pavillon-Vorbauten gehandelt haben. Diese müssen aber ebenso gebildet gewesen sein, wie auf dem Plan von 1723, da man in den elf dazwischenliegenden Jahren des Streites keinen Grund hatte, einen neuen Grundriß anzufertigen, eine solche Veränderung einmal auch sicher im Briefwechsel angemerkt worden wäre, und dieser neue Plan doch irgendwie auf den strittigen Punkt, das Vogtei-Gebiet, Rücksicht genommen hätte. Das ist bei dem Bauplan von 1723 nicht der Fall, sondern geschieht erst 1740, im Jahre der Beilegung des Streites und des eigentlichen Baubeginns. Es ist ein Grundriß vom Kloster Weingarten von 1740 erhalten, der den letzten Beweis dafür liefert, daß man schon 1712 nach ihm hatte bauen wollen. Im großen und ganzen stimmt er mit der Bauzeichnung von 1723 überein, nur daß man jetzt den nördlichen Pavillonbau wesentlich kürzer gestaltete als den südlichen, wodurch das Vogteigebiet nicht berührt wurde (Abb. 2)[15].

Interessant ist es, zu erfahren, aus welchen Gründen sich das Kloster so schwer zur Nachgiebigkeit und zum Vergleich mit dem Oberamt entschloß. Neben Prestigefragen und der Besorgnis, einen Präzedenzfall zu schaffen, sprachen auch rein künstlerische Gedanken mit. Ungefähr 1728/29 schreibt der Weingartner Abt:

> Wür Sebastianus Abbt etc.... bekunnen hiemit für Unser Gottshauss, demnach mit dem Löbl. Oberambt etc.... in Nachbarl. Zwistigkeit von darumben zerfallen, weilen wir vorhabendt seyen, Unser von dem Alterthumb ganz ruinos undt dahero dem Täglichen Einfall exponiertes Prälatur undt Hofgebäw auss grösster Landtbekandter noth abzubrechen, undt ein newes in Unserm aigenen Grundt undt Boden auch vollkommener Nidergerichtsbarkeit auff-

[15]) Der Plan liegt in der Bauabteilung des Finanzamtes in Stuttgart (früher Domänen-Direktion) und ist 1740 datiert. Außer der schon zitierten Abänderung unterscheidet sich dieser Grundriß gegenüber dem Bauplan von 1723 (Abb. 1) noch in folgendem: Alle Verbindungsflügel von den Pavillonbauten zum Konvent verlaufen in geraden statt geschwungenen Linien, ebenso sind die Mittelrisalite der beiden westlichen Pavillons nicht oval, sondern rechteckig gebildet, die Langhausfronten der Kirche werden von den Höfen durch einen doppelten Pfeilergang getrennt und außerdem noch verschiedene kleine Änderungen (statt der Auffahrt eine ähnlich gebildete Freitreppe). Im ganzen stellt der Plan von 1740 eine Vereinfachung der Bauzeichnung dar. — Die Erlaubnis, den Plan photographieren zu dürfen, verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen von Herrn Bauamtmann Schuler.

Digitized by Google

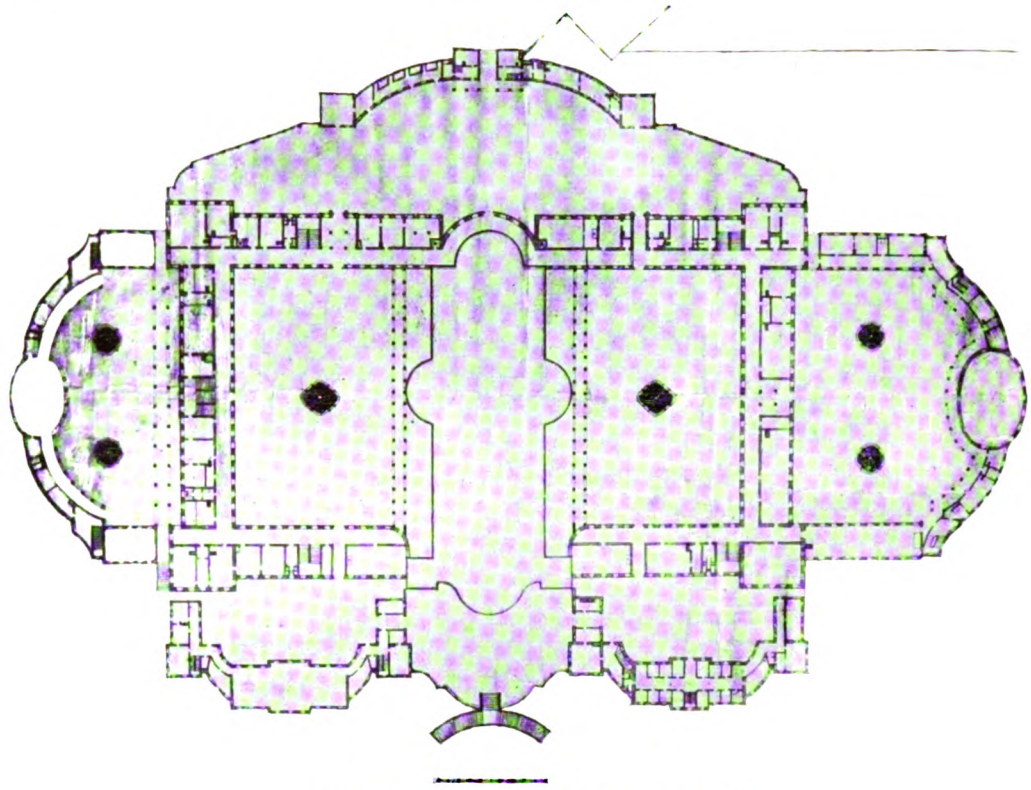


Abb. 2. Weingarten, Grundriß des Klosters von 1740

zubawen, mithin solches nach erhaischung der régularité undt Nothdurfft in etwass zu erweithern....

Um also einen der schönsten und wichtigsten Punkte des Weingartner Planes, die vollendete Symmetrie, einer Zentralisation nahekommend, ausführen zu können, hätte man fremdes Gebiet berühren müssen und sträubte sich solange wie möglich gegen eine die künstlerische Vollkommenheit des Werkes schwer schädigende Veränderung. Schließlich mußte man sich aber doch dazu bequemen. Die 1712 begonnenen Pavillonbauten mußte man wahrscheinlich abreißen (sie sind heute nicht mehr erhalten). Man begann zunächst mit dem Konventgebäude, da hier ein Neubau mittlerweile nötiger als der der Prälatur war. Zu einem Ausbau der Pavillonbauten kam es dann nicht mehr. Der lange Streit war völlig umsonst gewesen.

Das wichtigste Ergebnis dieses Aktenmaterials ist, daß die Bauunternehmung nicht, wie man bisher annahm, 1715 mit der Kirche, sondern schon spätestens 1712 mit dem Kloster eingeleitet wurde, und daß damals schon der Entwurf, wie ihn die Zeichnung von 1723 wiedergibt, vorhanden war.

III.

Schon dadurch ist die Autorschaft Beers sehr in Frage gestellt. Beer wird nur in Verbindung mit der 1715 begonnenen Kirche genannt, die auch entworfen

Digitized by Google

zu haben von ihm nicht behauptet wird[16]). Hätte er vorher schon etwas mit dem Bau zu tun gehabt, würde dies doch in irgendeiner Form erwähnt worden sein. Am 3. April 1716 verließ er plötzlich das Kloster, da man ihm nicht den ganzen Kirchenbau akkordieren wollte. Einzig diese Tatsache schon schließt Beer als entwerfenden Architekten aus. Welcher bedeutende Künstler -- und das ist der Architekt der Weingartner Kirche doch sicherlich — ließe sein Werk so einfach einer Gelddifferenz wegen im Stich, ohne sich je wieder darum zu kümmern. Dies schon zwingt beinahe zu der Annahme, daß Beer nur der ausführende Architekt war, dem die Art und Weise der Aufführung des ihm verdingten Baues gleichgültig war. Außerdem war er in der fraglichen Zeit — von 1711—15 — in der Schweiz mit dem Bau der Klosterkirche von St. Urban beschäftigt. Vor allem sprechen dagegen aber seine übrigen gesicherten Kloster- und Kirchenbauten.

Beer hat vor seiner Tätigkeit in Weingarten fünf Kirchenbauten ausgeführt, bei denen seine Autorschaft feststeht: Irrsee (1699), Tanheim (1696 ff.), Rheinau (1705 ff.), Münsterlingen (1711—14) und St. Urban (1711—15). Mit Ausnahme von Münsterlingen handelt es sich hierbei um Werke, die sich ziemlich eng der primitiven Raumgestaltung des sogenannten Vorarlberger Münsterschemas anschließen. Die ersten drei genannten Kirchen besitzen ein tonnengewölbtes Mittelschiff mit Seitenkapellen und Emporen zwischen den eingezogenen Pfeilern, Irrsee und Rheinau vor dem Chore noch ein querschiffartig verbreitertes Joch. In Tanheim fehlt selbst dies Element der Raumgliederung. St. Urban ist ähnlich gestaltet, nur mit dem Unterschied, daß die Seitenkapellen mit Durchgängen versehen sind, und daß im Osten, im Chor, ein zweites Querschiff vorhanden ist, das aber im Raumeindruck kaum mitspricht.

Nicht zu leugnen ist, daß sich an Hand dieser Werke eine Entwicklung aufzeigen läßt. Irrsee mit seinen verhältnismäßig klar begrenzten Flächen, seinen einfachen Pilastern und seinen ganz vorne ansetzenden Emporen — und St. Urban mit den gelockerten Raumformen, häufigen Durchgängen und Durchblicken, weiter zurücktretenden Emporen und den dazwischenliegenden pfeilerartigen Doppelpilastern — das sind zwei Endpunkte des von Beer zurückgelegten künstlerischen Weges. Aber mit der gleichen Deutlichkeit zeigt sich hier auch, daß dieser Weg in nichts auf Weingarten hinweist. Und dabei gehen Bauende von St. Urban und Baubeginn von Weingarten unmittelbar ineinander über.

Diese fünf Werke Beers sind zwar durchaus nicht schlecht, aber sie greifen über ein anständiges Durchschnittsmaß nicht hinaus. Es fehlt ihnen fast jede Originalität. Sie sind Vertreter eines Schemas, mit dem Deutschland sehr mächtig zum Anfange des Barocks einsetzte (St. Michael in München), dessen erstmalige Ausführung eine Tat darstellte, das ihm aber im weiteren Verlaufe der Entwicklung zum Verhängnis wurde. Gerade diese Bauten und ebenso alle anderen der Vorarlberger Bauschule zeigen, wie schwer es dem Deutschen wurde, sich von der Tradition zu lösen. Irrsee, Tanheim, Rheinau unterscheiden sich nur mini-

[16]) Schlegel a. a. O. S. 9.

Digitized by Google

mal von dem ersten Vorarlberger Bau, der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg. Die Veränderungen St. Urbans sind mehr der allgemeinen Form und Raumentwicklung als der persönlichen Tat Beers zuzuschreiben. Weingarten dagegen ist mit seiner großen Tambourkuppel, den weitausladenden Exedren und seiner hohen Monumentalität ein eminent eigenes, persönliches Werk, das ganz bewußt mit der innerdeutschen, speziell schwäbischen, Tradition bricht[17]). Den Bauten Beers fehlt vor allem jeder Sinn für Monumentalität.

Das gilt auch von der mit St. Urban gleichzeitigen Kirche in Münsterlingen. Das Schiff ist genau so gestaltet, wie bei den anderen Bauten. Während dort aber die Mittelschiffwölbung ununterbrochen bis zum Choransatz verläuft, wird in Münsterlingen die Vierung durch eine ovale Flachkuppel hervorgehoben, auf die im Chor eine kleinere kreisrunde folgt. Gewiß ist dadurch gegenüber den anderen Vorarlberger Bauten ein neuer Zug hereingebracht worden, innerhalb der gesamten deutschen Baukunst ist es aber keine erstmalige Erscheinung. St. Marien in der Schnürgasse zu Köln (1682 voll.), Waldsassen (1685), Ensdorf (1694) und Tegernsee (1690) sind Münsterlingen voraufgegangen. Nicht berechtigt wäre auch die Behauptung, in der Vierung von Münsterlingen bereite sich die großartigere von Weingarten vor. Die Flachkuppel ist keineswegs als unentwickelte Vorstufe zur Tambourkuppel zu betrachten, sondern gerade umgekehrt als höchst bewußte Reduktion dieser südlichen Raumform. Es ließe sich vorstellen, daß ein Architekt in seinen späteren Werken die Tambourkuppel der Flachkuppel zuliebe fallen läßt, nicht aber der umgekehrte Weg — daß ein Architekt, der die Flachkuppel schon verwendet hatte, zu der prinzipiell andersartigen Raumform der Tambourkuppel zurückkehrt. Für einen deutschen Architekten jedenfalls ist dies ein unvorstellbarer Entwicklungsgang[18]). Selbst wenn man dies aber nicht gelten lassen wollte, so fehlt Münsterlingen sicher jene Großzügigkeit und jene Souveränität, die Weingarten in so hohem Maße besitzt. Die neuen Raumformen kommen in Münsterlingen sehr befangen, ängstlich und etwas handwerklich zum Ausdruck, während der Architekt von Weingarten seine Ideen mit der Selbstverständlichkeit vorträgt, die jedem Werke besonderer Qualität eigentümlich ist.

Franz Beer müßte unmittelbar nach Münsterlingen die Weingartner Kirche ausgeführt haben, ja wäre er der Entwerfer des gesamten Klosterplanes, dann wären die Pläne für beide Bauten sogar gleichzeitig. Das würde aber ein plötzliches Sichloslösen von der — zumindest von Weingarten aus so erscheinenden — stark handwerklichen und provinziellen Tradition seiner vorangegangenen Bauten bedeuten und mit der Vorstellung von künstlerischer Entwicklung eines Einzelnen unvereinbar sein.

Dagegen sprechen auch die nach Weingarten für Beer gesicherten Bauten. Es sind dies die Kirchen von Weissenau (1717), Oberschönenfeld (1718), Wörishofen (1719), Pielenhofen (1719), St. Katharinenthal (1720) und Dietkirch (1723). Mit

[17]) Vgl. dazu weiter unten.

[18]) Vgl. W. Herrmann „Deutsche und österreichische Raumgestaltung im Barock", Jahrb. für Kunstw. 1926, wo diese Frage eingehender behandelt wird.

Digitized by Google

Ausnahme von Weissenau und St. Katharinenthal handelt es sich wieder um ganz einfache Bauten, die von der üblichen Anlageform der Vorarlberger Bauschule kaum abweichen.

Weissenau, zeitlich wie auch räumlich Weingarten am nächsten stehend, macht den prinzipiellen Unterschied zwischen dieser Kirche und Beers Werken besonders deutlich. Gewiß ist es ein kleinerer Bau, aber der Mann, der eben die Weingartner Kirche entworfen und zum Teil ausgeführt hatte, wäre auch in diesem kleineren Formate monumental geblieben. Genau wie Münsterlingen bedeutet Weissenau mit seiner Flachkuppel und den vier Säulen vor den Vierungspfeilern den Versuch, die überlebte Raumform der Vorarlberger Schule neu zu beleben, nicht aber die großartige, wenn auch kühle der Weingartnerkirche in die Raumgestaltung späterer Rokokokirchen überzuleiten[19]). Viel Kleinliches ist auch in Weissenau noch zu spüren, der unbefangene Beschauer wird nach einem Besuch Weingartens hier kaum auf den Gedanken kommen, daß beide Kirchen Werke ein und desselben Künstlers seien.

St. Katharinenthal ist der Versuch eines stark zentral angelegten Raumes und bietet deshalb im ganzen genommen nur wenig Vergleichsmöglichkeiten mit Weingarten.

Nur auf Grund des allgemeinen Raumeindruckes zeigt es sich, wie Weingarten sich völlig von dem übrigen oeuvre Beers loslöst, Beziehungen kaum sich aufweisen lassen. Auch Karl gibt zur Begründung seiner Annahme einer Autorschaft Beers nur ganz allgemeine Dinge an. Auch Weingarten besäße die Eigentümlichkeiten des Vorarlberger Münsterschemas, außerdem sei es eine Halle mit aufgeteilten Seitenschiffen, die Längstonne werde in den Abseiten ebenfalls durch Quertonnen widerlagert, die Seitenkapellen würden oben und unten durch hohe Durchgänge aufgebrochen wie in St. Urban, und außerdem besäße es das für Beer typische zentralgelagerte Querhaus. — Für den Raum sind diese Merkmale wenig entscheidend, mit den von Karl angegebenen Raumteilen ließe sich von Weingarten kein Bild gewinnen. Das Vorarlberger Münsterschema kommt hier nicht sehr zur Geltung, seine Eigentümlichkeiten verschwinden hinter der großen Tambourkuppel, den Konchien des Querschiffes, der weitausgehöhlten Eingangsseite und der Großräumigkeit des Mittelschiffes. Für dieses alles lassen sich in echten Bauten Beers keine Parallelen aufweisen.

Aber auch das Detail deutet nicht auf Beer als Urheber hin. Karl — der eifrigste Verfechter der Beer-Hypothese — gibt selbst zu, daß gegen dessen Autorschaft viele Einzelheiten sprächen, wie das durchlaufende Gesims, die gehäuften Verkröpfungen und die Massenbündelung der Pfeiler (auch an den Türmen). Ob die eingeschwungenen Emporen auf Beer zurückgingen, sei außerdem auch fraglich.

[19]) Schlegel a. a. O. S. 17 erkennt den Umschwung, den Weingarten in Beers Werken bedeuten würde und will ihn einmal aus dem Wunsch des Bauherren, sich an Salzburger Vorbilder zu halten, erklären, dann aber auch aus Beers Bestreben, mit lokaler Überlieferung zu brechen, wofür Weissenau ein Beispiel sei. Mir scheint Weissenau aber eben auf einer prinzipiell anderen Stufe wie Weingarten zu stehen. Der Wunsch des Bauherrn genügt zur Erklärung nicht, da Weingarten gegenüber den Salzburger Bauten doch zu selbständig dasteht.

Digitized by Google

So bleiben meines Erachtens nicht viele Gründe übrig, die für eine Autorschaft Beers sprechen. Ich glaube, daß man seine Bedeutung als Architekt durch die unrichtige Zuschreibung Weingartens und die ungesicherte Ehingens weit überschätzt hat.

Ist die Urheberschaft Beers für die Kirche aber schon äußerst zweifelhaft, dann um so mehr noch für den gesamten Klosterplan. Hätte er diesen — mindestens 3 Jahre vor der Kirche — entworfen, so wäre darüber einmal in dem Verhandlungsbericht von 1716, wie auch in dem vom Kanzler Kuen 1757 verfaßten Konzept[20]) irgend etwas ausgesagt worden. Gerade Kuen hatte ein Interesse daran, da sein Bericht schon ohnedies die Bedeutung Beers übertrieb, um die vom Sohne Frisonis aufgestellten Forderungen nicht bezahlen zu brauchen. Wäre ihm auch nur das leiseste über eine Autorschaft Beers für den Gesamt-Klosterplan bekannt gewesen, hätte er es sicher nicht unterlassen, dies noch besonders herauszustellen.

Schließlich findet sich auch in Beers Klosterbauten keine Parallele zu diesem großartigen Weingartner-Plan, der mit der originellste aller ausgeführten oder geplanten Klöster ist. Beers Klosterbauten wie Salem, Rheinau, Münsterlingen, Diessenhofen, Oberschönenfeld und Weissenau sind einfache Nutzbauten, die sich in der seit dem Mittelalter her üblichen Art seitlich an die Kirche anlegen. Nirgends ist der Versuch einer großen symmetrischen Zusammenfassung von Kloster und Kirche gemacht worden. Außer Wackernagel, der dem Namen Beer zudem noch ein Fragezeichen zufügt, hat sich auch bisher keiner für seine Urheberschaft ausgesprochen. Wenn aber der Gesamtplan nicht von ihm ist, kann es auch kaum die Kirche sein, denn stets wurden bei den Klosterbauten dieses Typus Kloster und Kirche zusammen geplant und entworfen.

Die einzigen, die auf die Frage nach der Autorschaft des Gesamtplanes näher eingehen, sind Karl und Schlegel. Sie entscheiden sich — beide sehr vorsichtig — für Frisoni.

Dagegen spricht vor allem das erhaltene Aktenmaterial. Wäre Frisoni der Urheber, so hätte sein Sohn später nicht unterlassen, zu betonen, welche Verdienste sich sein Vater gerade deswegen für das Kloster erworben hatte. Solange man jedoch glaubte, daß der Entwurf für das Kloster nach dem Baubeginn der Kirche entstanden sei, ließ sich die Annahme einer Autorschaft Frisonis noch aufrechterhalten. Der Plan entstand aber schon 1712. Frisoni dagegen taucht erst 1717 in Weingarten auf. Nach dem Kuenschen Bericht hat er damals erst von dem Neubau erfahren und den Abt bei einer Audienz gebeten, bei seinen jährlichen Italienreisen in Weingarten Station machen zu dürfen, um den Bau zu besichtigen. Diese Bitte wäre aber sinnlos, wenn er der Entwerfer des Klosterplanes war. Dann wäre es selbstverständlich gewesen, daß er sich um den Bau kümmerte, ja selbst wenn man meine Annahme, daß Kloster und Kirche das Werk ein und desselben Architekten sein muß, nicht gelten lassen wollte, so wäre es doch auch unmöglich zu denken, daß der Architekt, der eben noch für

[20]) Teilweise abgedruckt bei Schlegel a. a. O. S. 9 ff.

Digitized by Google

Weingarten gearbeitet hatte, und dessen Entwurf man fast 30 Jahre später noch ausführte, erst die Erlaubnis erbitten mußte, bei dem auch für seinen Klosterplan hochwichtigen Bauteil mitreden zu dürfen. Die einzige mögliche Annahme ist, daß Frisoni erst 1717 für Weingarten arbeitet, und daß einige Veränderungen an der Kirche von ihm herrühren.[21])

IV.

Pfeiffer hat also mit seiner Ablehnung der Autorschaft Frisonis recht behalten. Durch seine Zuschreibung an Beer überschätzte er jedoch dessen Bedeutung wesentlich. Der Fehler jeder Monographie Beers oder Weingartens, war, daß man mehr oder weniger dieses Werk von vornherein für das des Beer hielt; die Zuschreibung Ehingens an ihn genügte, um dann weiterhin auf die Vermutung zu kommen, daß Franz Beer auch der Entwerfer der sehr bedeutenden Klosterkirche von Maria-Einsiedeln war. (Gurlitt, Pinder, Wackernagel, Gysi u. a.) Neuerdings wurde durch die gründliche Untersuchung Linus Birchlers nachgewiesen, daß die Einsiedlnerkirche wie auch das Kloster ganz das Werk des dortigen Laienbruders Casp. Moosbrugger ist. Die Zuschreibung an Beer ist damit hinfällig, ihre Begründung bedeutet aber für die Frage nach dem Entwerfer des Weingartner Kloster- und Kirchenplanes einen Fingerzeig. Sie stützte sich auf die starke Ähnlichkeit zwischen der Weingartner und der Einsiedler Kirchenfassade. Von denen, die Einsiedeln für ein Werk Moosbruggers hielten — zum großen Teil auch von Birchler — wurde diese Übereinstimmung als Abhängigkeit Moosbruggers von Beer gedeutet. Streitet man Beer dagegen Weingarten wie überhaupt seine überragende Bedeutung ab, dann kehrt sich das Verhältnis um; Moosbrugger wird von beiden der größere Architekt, und die Frage taucht plötzlich auf, ob die Ähnlichkeit zwischen Einsiedeln und Weingarten nicht vielleicht ein Beweis dafür ist, daß auch das schwäbische Kloster von Casp. Moosbrugger entworfen ist.

Dies soll zunächst nach den Lebensdaten Moosbruggers und dem archivalischen Material auf seine Berechtigung hin untersucht werden[22]).

Casp. Moosbrugger wurde 1656 in Au geboren, ist also ein Zeitgenosse Beers (ca. 1660 geboren). 1682 legte er in Kloster Einsiedeln Profeß ab, nachdem er dort seit 1674 unter Hans Georg Kuen als Steinmetz gearbeitet hatte. 1683 liefert er Pläne für den Klosterbau in Disentis, muß also damals schon im Baufach bewandert gewesen sein. Über seine weitere Tätigkeit sind wir durch Diarien und Rechnungsbücher unterrichtet. In den Diarien wird jeder Entwurf und jede Reise Moosbruggers genau aufgeführt. Ca. 1712 müßte Moosbrugger für Weingarten Entwürfe geliefert haben, seine Tätigkeit für das schwäbische Kloster ist ohne eine Reise dorthin nicht denkbar. Leider lassen uns die Diarien hier im Stich: von 1710—1719 wurden sie nicht geführt[23]). Nur die Rechnungsbücher

[21]) Den Anteil Frisonis hat Schlegel genau herausgearbeitet. Nach ihm beschränkt er sich im Äußeren auf das Frontispiz und die Turmobergeschosse, im Innern auf die Kuppelform (nicht die Idee der Kuppel selbst), die Kuppelwandgliederung und die Altäre.

[22]) Im folgenden stütze ich mich auf die Untersuchung Birchlers.

[23]) Birchler a. a. O. S. 88.

Digitized by Google

sind aus dieser Zeit erhalten. Die Reisen Moosbruggers sind eingetragen, jedoch nur, wenn sie auf Kosten des Klosters gemacht wurden. Wurde er dagegen von dem Kloster, das seine baukünstlerische Hilfe in Anspruch nahm, durch Pferd oder Wagen abgeholt, so geschah keine Eintragung[24]). Möglich, daß er von Fischingen oder Rheinau, wo er öfters zu tun hatte, direkt nach Weingarten reiste. Wenn archivalisch auch kein Beleg für eine solche Reise Moosbruggers vorhanden ist, so spricht das Fehlen dieses Vermerks in den Ausgabebüchern auch keineswegs dagegen.

Von 1704 – 1717 wurde in Einsiedeln am Kloster gebaut. Trotzdem ist Moosbrugger 1711 für längere Zeit in Solothurn. Die Bautätigkeit in Einsiedeln nimmt ihn also nicht völlig in Anspruch. 1712 ruht überdies dort der Bau wegen politischer Unruhen[25]). Das gleiche wird in der ganzen Schweiz der Fall gewesen sein, so daß eine Reise Moosbruggers in diesem Jahre nach Weingarten sehr gut denkbar wäre.

Diese Daten widersprechen der Annahme einer Autorschaft Moosbruggers für Weingarten nicht, ganz im Gegensatz zu denen Beers.

Dazu kommt, daß eine Verbindung Weingartens mit Moosbrugger archivalisch bezeugt ist. 1684 läßt ihn der Weingartner Abt von Münsterlingen, wo Moosbrugger gerade anwesend war, zur Konsultation nach Weingarten kommen. Er teilt dies dem Einsiedler Fürstabten in einem Briefe mit, den Birchler zum ersten Male veröffentlicht[26]) und aus dem seiner großen Bedeutung wegen einige Stellen hier noch einmal mitgeteilt seien:

> Der Abt werde durch den Ueberbringer hören, „welcher gestalten aus präsumirter Licenz ich ihne [Bruder Caspar] von Münsterlingen zu mir ..., umb mit ihme wegen vorhabendten Kirchen- undt andern pauws nothdürftigklich konferiren undt bereden zu können, auf etliche Tage erbetten habe, derselbe auch auf so beschenes ersuchen etwaszeit dahier subsistieret seye." — „Undt weilen ich ... auch von seiten des brueder Casparn geführten discursus über den vorhabendten pauw dergestalten satisfasciert worden, dass ich ein sonderbares Vertrauen in seine Kunst, dexteritet undt experienz soweit gesezet habe, dass ich ihme vor allen anderen dises negotium undt direction anvertrauen möchte; als wollte Euer Hochw.... ersucht haben ... brueder Caspar etwan bis künftigen Herbst oder wan ich sonst behörige präpatoria gemacht und widerumb umb seine anherkunft specialiter ganz fleissig werde angesucht haben, nachmalen alhier in so lang zu überlassen, bis etwa das meheiste vom vorhabendten pauw werde zu endt und in seine perfection gebracht werde sein"[27]).

Der Abt hatte Moosbrugger also von Münsterlingen kommen lassen, wovon die Rechnungsbücher und Diarien nichts melden. Eine spätere nochmalige Reise ist demnach durchaus denkbar. In Weingarten sollte damals die Kirche repariert werden. Dazu kam es nicht. Als man dann 28 Jahre später an einen völligen Neubau ging, mag man sich an den Einsiedlner-Architekten erinnert haben, der

[24]) ebendort.

[25]) ebendort S. 87.

[26]) a. a. O. S. 69.

[27]) Staatsfilial-Archiv Ludwigsburg, Saal 5, Kasten 17, Fach 2.

Digitized by Google

bei der Konsultation 1684 einen so günstigen Eindruck gemacht hatte und zu dieser Zeit gerade mit dem großen Bau seines berühmten Klosters beschäftigt war. Der Brief unterstützt diese Hypothese immerhin sehr wesentlich.
Eine weitere Verbindung zwischen Einsiedeln und Weingarten gibt ein Sammelband von Entwürfen, die zum größten Teil von Moosbrugger stammen. Darunter befindet sich ein Längsschnitt durch die Weingartner Kirche[28]), der, da noch ohne die Veränderungen Frisonis, vor 1718 entstanden sein muß. Birchler[29]) und Schlegel[30]) glauben, daß Moosbrugger sich diesen Plan von Weingarten hat kommen lassen. Näher liegt aber doch die Annahme, daß auch dieser Entwurf von Moosbrugger herrührt. Aus irgendwelchen Gründen mag er nicht nach Weingarten abgeschickt oder zwecks Korrekturen von dort wieder zurückgesandt worden sein[31]). — Wenn sich noch stilistisch die Möglichkeit einer Autorschaft Moosbruggers nachweisen läßt, kommt diesem Plan eine erhöhte Bedeutung zu.
Kirche und Klosterbau von Weingarten wurden Beer abgeschrieben, da beide in sein überliefertes oeuvre sich nicht einfügen ließen. Es fragt sich nun, ob dies bei Moosbrugger nach unserer Kenntnis seiner Tätigkeit eher der Fall sein könnte.
Es soll wieder vom allgemeinsten ausgegangen werden. Kirche und Kloster bilden in Weingarten ein großes unzertrennbares symmetrisches Ganzes. Im Gegensatz zu Beer hat Moosbrugger noch drei derartige Bauten geschaffen resp. geplant.
Der Entwurf für Maria Einsiedeln entstand 1703; das Kloster wurde bis 1717 vollendet; die Kirche, deren Neubau von Anfang an geplant war, wurde nach einem neuen Entwurf Moosbruggers von 1721 bis 1735 errichtet. Ein großes Viereck umfaßt die Kirche, deren Fassade frei nach außen hervortritt. Es ist dies für die damalige Zeit (1703) ein neuartiger, sehr moderner Typus des barocken Klosterbaues. Nur noch das bayrische Benediktinerkloster Schäftlarn (1702) geht ihm voraus. Bis dahin wurde der Kirchenfassade ein großer Hof vorgelagert. Diese frühere Art vertritt der zweite symmetrische Klosterbau Moosbruggers, Kalchrain (1702—05). Hier liegt vor der Kirchenfassade das Klostervierеck, so daß die Kirche die Mitte des hinteren Quertraktes einnimmt[32]). Es fehlt dagegen die rückwärtige Hofanlage, der Chor liegt frei; eigenartig weit schiebt sich auch die Kirche in den Hof vor. Diese beiden Merkmale sondern den Bau von den üblichen Anlagen des Typus ab. In Weingarten nun liegt wie in Einsiedeln die Fassade frei. Während dort jede Querteilung des hinteren Klosterhofes unterbleibt, wird er in Einsiedeln noch, dem älteren Typus entsprechend, in vier kleine Höfe zerlegt, was nur noch einmal in Klosterneuburg wiederholt wurde. Das Wichtige ist, daß in Einsiedeln genau wie in Weingarten jedes Risalit des Klostergebäudes im festen Zusammenhang mit den Gliederungselementen der Kirche gebracht ist.

[28]) Abgebildet bei Schlegel a. a. O., T. 32.
[29]) a. a. O. S. 176.
[30]) a. a. O. S. 13.
[31]) Nach Birchlers Urteil kann der Plan nicht von Moosbrugger persönlich gezeichnet sein. Das schließt aber seine geistige Urheberschaft keineswegs aus.
[32]) Birchler Abb. 94.

Digitized by Google

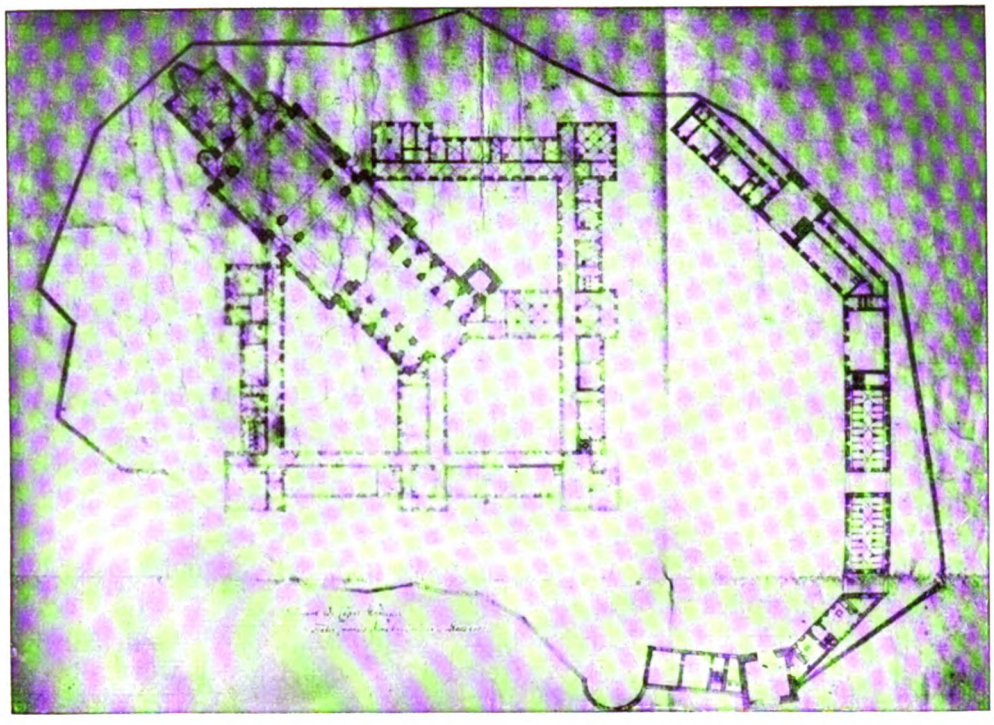


Abb. 3. C. Moosbrugger, Planstudie für Kloster St. Gallen

Der Einsiedlner Entwurf ist jedoch bedeutend einfacher und weit weniger originell als der von Weingarten mit seinen vorschwingenden Pavillonbauten. Daß Moosbrugger zu ganz neuartigen ursprünglichen Ideen fähig war, beweist seine Planstudie für St. Gallen für 1721 (Abb. 3). Wieder handelt es sich um eine völlig symmetrische Anlage. Die Kirche stößt hier in das durch Querarme unterteilte Klosterquadrat mit spitzem Winkel von 45 Grad hinein, wodurch die ganze Anlage Übereck gestellt wird — ein sehr kühner, erstmaliger und nie wiederholter Gedanke[33]).

Die Originalität des Weingartner Planes besteht nicht in dem eigentlichen Klosterbau, sondern in den in ornamentalem Schwunge vorgelagerten Pavillonbauten. Verwandtes weist die Krambudenanlage vor dem Einsiedlnerkloster auf. Sie entstand 1749. Der Künstler ist nicht bekannt. Auf dem Einsiedlnerplan von 1703 und einem auch noch frühen Entwurf[34]) legt Moosbrugger die Krambuden parallel zu dem Klostertrakt an: Auf diesen Plänen ist aber auch noch die gerade Fassade vorgesehen. Die geschwungene Platzanlage erhält erst durch die geschwungene Fassade ihren Sinn, und es ist wohl denkbar, daß deren endgültigen Ausführung (1749) ein Entwurf Moosbruggers zugrunde liegt.

Auf jeden Fall würde der symmetrische, kühne Klosterplan Weingartens in das

[33]) Interessant ist Birchlers Urteil (S. 187): „Franz Beer, den man gewöhnlich als den freiesten der Vorarlberger betrachtet, erscheint neben solch waghalsigen Ideen ... als brav und nüchtern."
[34]) Birchler Abb. 85.

Digitized by Google

oeuvre Moosbruggers gut passen: Von seinen fünf uns bekannten Klosterbauten sind drei nach dem symmetrischen Typus erbaut, während von Beer keines bekannt ist.

Die Kenntnis des persönlichen Stils Moosbruggers resultiert jedoch mehr aus seinen Kirchen als aus seinen Profanbauten. Die Frage konzentriert sich also darauf, ob sich die Weingartner Kirche in das Werk Moosbruggers mühelos einordnen läßt, und ob stilistische Übereinstimmungen zwischen diesen und den gesicherten Moosbruggerbauten zu beobachten sind.

Die Tambourkuppel der Weingartner Kirche ist ein Fremdkörper nicht nur innerhalb der Werke Beers, sondern überhaupt der gesamten schwäbischen Barockarchitektur[35]). Außer auf einem, dabei fast völlig die Kollegienkirche in Salzburg kopierenden Plan Chr. Vogts für Ottobeuren wird sie von keinem schwäbischen Architekten dieser Zeit angewandt. Birchler und selbst Karl stellen fest, daß der Zentral- und Kuppelbau den Vorarlbergern fernliegt[36]). Für Moosbrugger ist die Tambourkuppel dagegen geradezu typisch. Zum ersten Male taucht sie 1703 in dem ersten Einsiedlnerentwurf auf[37]). Auch in den späteren Entwürfen zu diesem Bau kommt sie immer wieder vor; noch ganz zuletzt auf dem entscheidenden Entwurf, den Birchler 1720 — 23 datiert, ist sie beibehalten[38]). Aus dem Jahre 1721 stammt der Plan für St. Gallen, der sogar zwei vollentwickelte Tambourkuppeln aufweist. Die 1699 begonnene Tambourkuppelkirche von Seedorf, wo Moosbrugger häufig weilte, wird ihm von Birchler zugeschrieben. Demnach würde die Tambourkuppel Weingartens in s e i n e m Werk nicht überraschend wirken.

Die monumentale Großräumigkeit und besonders die weiten Querschiffkonchien waren ein weiteres Argument gegen die Autorschaft Beers. Nachdem die grandiose Raumfolge der Einsiedlnerkirche für Moosbrugger gesichert ist, kann man ihm auch den Weingartner Kirchenraum zutrauen. Birchler betont Pinder gegenüber, der beide Werke mit Beers Namen zusammenbringen wollte, den weiten Schritt, der von der schwäbischen Kirche zu der freien Raumfolge von Einsiedeln nötig ist[39]). Dieser Abstand ist nicht zu leugnen. Er bedeutet jedoch einen künstlerischen Weg, den ein und derselbe Architekt wohl zurücklegen konnte. Der Weingartner Entwurf entstand ca. 1712, der entscheidende Plan für Einsiedeln erst 10 Jahre später. Der Weg von Weingarten bis zu Einsiedeln ist aus Moosbruggers Entwürfen für Einsiedeln geradezu abzulesen. Erst allmählich gelangte er zu der „freien Raumfolge". Ein Plan von ca. 1691 (Birchler Abb. 73) stellt noch einen ganz konventionellen Längsbau dar, die Pläne von ca. 1710 (Birchler

[35]) Hauttmann a. a. O. S. 138.

[36]) Birchler a. a. O. S. 186, 201.

[37]) Auf dem Kilianischen Stich erscheint sie des übertriebenen Tiefenzuges wegen viel zu klein.

[38]) Birchler Abb. 107. Der Plan stimmt im übrigen bis in alle Einzelheiten mit dem ausgeführten Bau überein, so daß diese Datierung überzeugend wirkt. Der ausgeführte Bau erhielt nur eine hohe birnenförmige Kuppel, von der nur die Laterne aus dem Dach emporragt. Moosbruggers Tambourkuppel wurde auf Kapitelbeschluß vom 9. Aug. 1723 gestrichen (Birchler S. 177), wahrscheinlich, weil diese Form dem Kapitel antiquiert erschien.

[39]) Birchler a. a. O. S. 60.

Digitized by Google

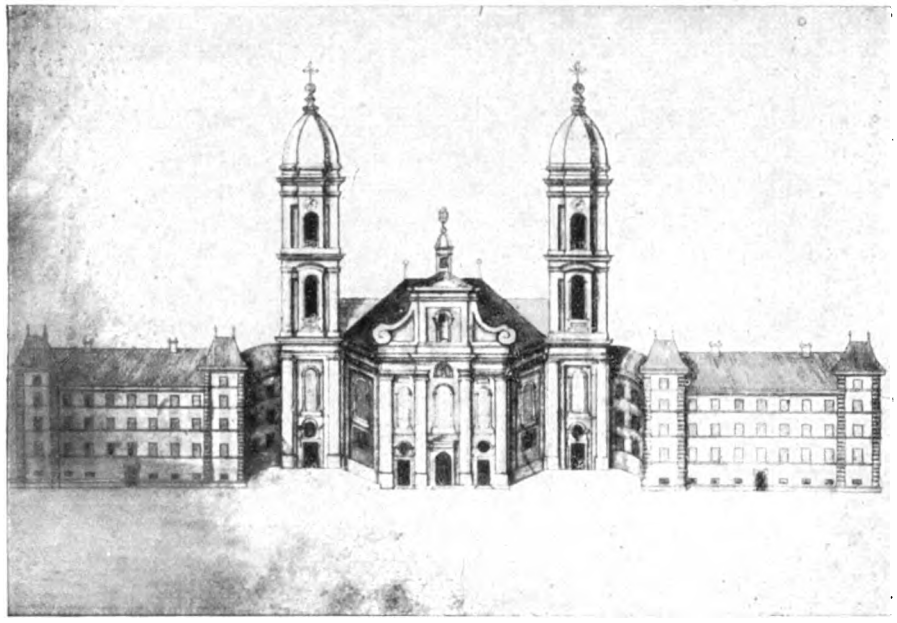


Abb. 4. C. Moosbrugger, Planstudie für Einsiedeln (um 1710)

Abb. 97—100) lassen sich, von dem aus lokalen Begebenheiten heraus entstandenen vorderen Oktogon abgesehen, besonders gut mit Weingarten vergleichen: ein Langhaus von 3 Jochen, an das sich das Querschiff und die Vierung mit Tambourkuppel anschließt[40]). Zwischen diese und den letzten Plänen würde Weingarten der Entwicklung nach gut hineinpassen. Den frühen Plänen von Einsiedeln gegenüber bedeutet diese Kirche einen Fortschritt. Die weiten Apsiden, die vorschwingende Fassade und die eingezogenen Emporen erhöhen die Weiträumigkeit und sind ein Schritt zu der freien Raumfolge der Einsiedlnerkirche[41]). Birchler, der den Gegensatz zwischen beiden Werken scharf betont, beachtet nicht genug, daß sie ein Zeitraum von mehreren — nicht nur sieben, sondern sogar zehn — Jahren trennt.

Aber auch einzelne Raumelemente sind in Weingarten und Einsiedeln die gleichen. Die halbkreisförmigen Apsiden der Weingartner Kirche kommen in Einsiedeln auf einem von Birchler 1717—19 datierten Plane fast wörtlich wieder vor (Birchler Abb. 105). Ausgeführt wurden sie nicht. Doch tauchen sie am aufgeführten Bau im Oktogon noch einmal wieder auf, wo die tief eingezogenen Emporen der Querachse eine apsidenförmige Wirkung erzielen[42]). Damit ist schon gesagt, daß

[40]) Ich halte es im Gegensatze zu Birchler besonders im Hinblick auf den endgültigen Plan für wahrscheinlich, daß auch auf den Plänen (Abb. 98—100) Tambourkuppeln angenommen waren.

[41]) Daß die Einsiedlnerkirche ihrer Grundrißanlage nach fast einzigartig unter den gleichzeitigen Werken dasteht, beruht zum großen Teil auf den besonderen Bedingungen, die dem Architekten hier gestellt waren. Da die Gnadenkapelle nahe bei dem Eingange stand, mußte gleich hier ein großer Zentralraum liegen. In St. Gallen bestand dieser Zwang nicht — Moosbruggers Entwurf sieht einen weit stärker longitudinal gerichteten Bau vor.

[42]) Birchler S. 45 und Abb. 43.

Digitized by Google

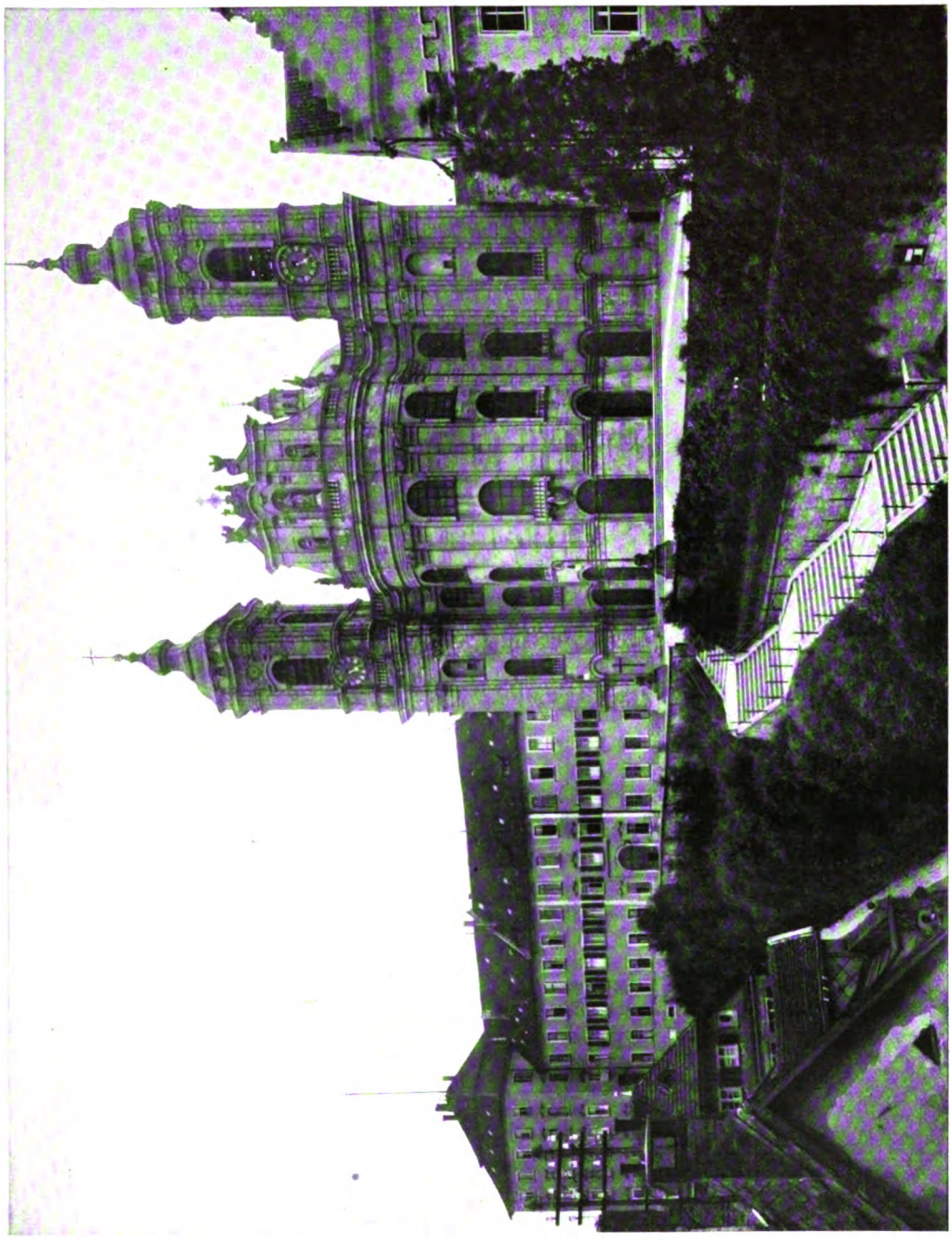


Abb. 5. Kloster Weingarten

Digitized by Google

Abb. 6. Kloster Maria-Einsiedeln

das für Weingarten charakteristische Motiv der eingezogenen Emporen sich hier wiederfindet.

Die vortretende Fassade kommt zum ersten Male auf einem von Birchler 1710 datierten Plane vor (Abb. 4.), also noch vor Weingarten! In Einsiedeln ist sie noch polygonal gebrochen, in Weingarten, wie später dann auch in Einsiedeln, rund vorgewölbt. Diese Übereinstimmungen sieht auch Birchler. Er deutet sie dagegen auf eine Abhängigkeit Moosbruggers von Beer. Auch ähnliche Detailformen sieht er als eine Entlehnung Moosbruggers an, was mir mit dem gerade von Birchler überzeugend dargestellten Charakterbild Moosbruggers, als eines sehr selbständigen und künstlerisch hochbedeutenden Menschen, nicht recht vereinbar erscheint. Solche Einzelformen, hier und dort die gleichen, sind: das System der Befensterung der Hauptseiten der Kapellen, und der Gedanke, Altäre vor die einschwingenden Emporen der Querschiffkonchien resp. des Oktogons zu setzen, so daß die Emporen als schmale Gänge hinter ihnen durchführen[43]). Wie in Weingarten war in Einsiedeln bis 1748 am Gewände, das zum Chor hinüberleitet, eine Loge angebracht, die den gegenüberliegenden Tribünen entsprach[44]).

[43]) Birchler a. a. O. S. 60, Abb. 43, und Schlegel T. 20.
[44]) Birchler a. a. O. S. 169.

Digitized by Google

Die starke Übereinstimmung der Fassaden beider Kirchen war es jedoch vor allem, die an einen Entwurf Beers für Einsiedeln glauben ließ (Abb. 5 u. 6). Birchler weist mit Recht darauf hin, daß einem typischen Vorarlberger wie Franz Beer die großzügige Fassade Weingartens nicht zuzutrauen ist; er denkt an Frisoni, dessen Anteil nach Schlegel sich aber auf das Frontispiz und die Turmobergeschosse beschränkt. Die Ähnlichkeit zwischen beiden Fassaden ist so stark, daß, hätte der Glorienschein um den Namen Beers wie vorher der um Frisonis nicht jeden anderen verdunkelt, man unbedingt beide für das Werk ein und desselben Künstlers gehalten hätte. Selbstverständlich sind Unterschiede vorhanden, die Birchler wohl etwas zu sehr betont — eine ist natürlich nicht die Kopie der anderen — aber die Übereinstimmung ist trotzdem so stark, daß sie hier wohl nicht weiter analysiert zu werden braucht[45]). Wichtiger für uns ist die Frage, ob Moosbrugger — genau wie beim Grundriß und Innenraum — schon in seinen früheren Fassadenentwürfen, also vor dem eventuellen Plan für Weingarten, Gedanken zum Ausdruck bringt, die auf die Weingartner Fassade hinweisen oder nicht, d. h. also, ob es denkbar ist, daß diese von ihm selbst entworfen wurde, oder ob die Einsiedlner-Fassade gerade seine Abhängigkeit von Weingarten beweist.
Da ist es dann erstaunlich zu sehen, welch großzügige Fassade Moosbrugger schon im Anfang seiner baukünstlerischen Tätigkeit zu entwerfen fähig war. Von 1692 sind zwei Entwürfe von Seitenfassaden für das Obere Münster erhalten, von denen besonders eine (auf Abb. 7 die untere) der ausgeführten Einsiedlnerfassade sehr nahe kommt. Schon hier die fünfachsige Aufteilung, von der die mittleren drei durch Doppelpilaster eingerahmt werden und dem Ganzen in Verbindung mit der stark betonten Mittelachse einen festen Rhythmus geben. Ebenso tritt schon das Frontispiz und die Balustradenattika auf. Der Weg von hier bis zur Kirchenfassade in Einsiedeln scheint nur kurz zu sein. Dazwischen liegen jedoch noch eine Reihe von glänzenden Fassadenentwürfen. Die Türme mit ihren kugelförmigen Bedachungen, die ja auch für Weingarten ursprünglich vorgesehen waren, kommen auf einem Plan von 1703[46]), dem schon erwähnten von ca. 1710 und einem anderen monumentalen späteren Entwurfe vor[47]). Das auch in Weingarten auftretende Motiv, das Gesims um die Turmuhr herumzuführen, findet sich auf einem großen Fassadenentwurf von Kloster und Kirche[48]), der meiner Meinung nach noch vor 1714 anzusetzen ist, also vor dem Baubeginn der Weingartner

[45]) Den Oberbau der Weingartner Fassade — Frontispiz und Türme — muß man sich im ursprünglichen Entwurf wohl ähnlich wie Einsiedeln vorstellen. Auf den im Einsiedlner-Archiv aufbewahrten Plan von Weingarten stimmen die Türme stark mit denen von Einsiedeln überein (Schlegel a. a. O. T. 32). Daß in Weingarten die Türme um ein Geschoß niedriger gehalten sind als in Einsiedeln, geschieht — wie Birchler S. 178 richtig bemerkt — in Rücksicht auf die hohe Tambourkuppel.

[46]) Birchler a. a. O. Abb. 81.

[47]) Ebendort Abb. 84. Birchlers Datierung auf ca. 1714 stützt sich lediglich auf die Tatsache, daß diese Fassade genau identisch auf einem ca. 1714 gemalten Miniaturporträt wiederkehrt. Derartige Übereinstimmungen geben immer nur einen terminus ante, ja es ist geradezu wahrscheinlich, daß der Entwurf einige Zeit früher entstanden ist.

[48]) Ebendort Abb. 85.

Digitized by Google

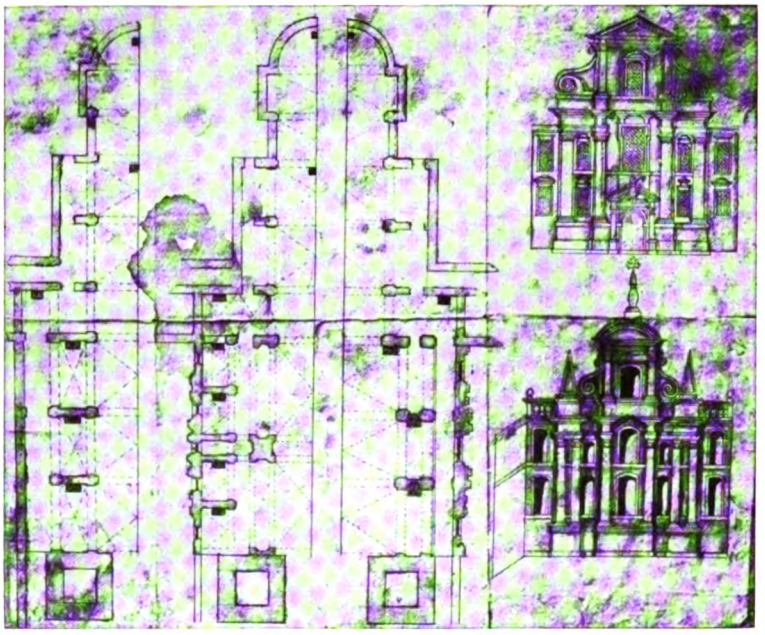


Abb. 7. C. Moosbrugger, Entwürfe für Einsiedeln von 1692

Kirche[49]). Deren Türme in ihrer heutigen Gestalt stammen ja aus noch späterer Zeit — sie sind nach einem Entwurf Frisonis ausgeführt. Daß die Vorwölbung der Fassade vor Weingarten in einem Entwurf von Einsiedeln keimhaft enthalten ist, wurde oben schon erwähnt. Der Entwurf zur Weingartner Fassade ließ sich demnach gut an dieser Stelle in das oeuvre Moosbruggers einreihen. Birchlers Datierung einiger dieser Fassadenpläne auf ca. 1714 scheint mir nicht zwingend[50]). Ein Gesamtklostergrundriß, den Birchler auf 1718 datiert, würde allerdings dagegen sprechen. Denn hier — also nach Weingarten — tritt die Fassade rechteckig, nicht im Bogen, hervor. Birchler nimmt eine so späte Datierung an, weil die ausgeführte Klosteranlage in Treppen, Türen, Aborten etc. sich genau mit diesen Plänen deckt. Das zwingt meiner Meinung nach aber durchaus nicht zu dieser Datierung. Die Pläne können der Bauausführung zugrundegelegen haben, also wesentlich früher entstanden sein. Dafür spricht auch die rein longitudinale Form der Kirche, die noch hinter den von Birchler auf ca. 1710 datierten Plänen zurückbleibt.

Wenn die spezielle Handschrift Moosbruggers in den Details wie Pilastern, Gesimsen, Fensterverkleidungen etc. in Weingarten nicht deutlich zu erkennen ist, so hat dies wohl darin seinen Grund, daß er nur den Hauptentwurf geliefert hat, die ausführenden Baumeister der Kirche wie Franz Beer, Chr. Tumb, Andreas Schreck[51]) und der Klosteranlage, Joseph Schmutzer, genau wie es von

[49]) Unwahrscheinlich ist es aber, daß Moosbrugger, wenn er mit Weingarten gar nichts zu tun hatte, vor dem Baubeginn die Entwürfe kennen gelernt hat.

[50]) s. Anm. 3, S. 25.

[51]) Schlegel a. a. O. S. 18 nennt einige Details, die er auf Rechnung des Andreas Schreck setzt.

Digitized by Google

Frisoni nachgewiesen ist, im Detail Änderungen vornahmen. Nur ein Architekt, der häufig den Bau besichtigt, kann durch genaue Einzelrisse dem Werke auch in den Einzelheiten das Merkmal seines persönlichen Stils geben.

Noch ein Grund spricht für Moosbrugger als den entwerfenden Architekten der Weingartner Kirche. Allgemein fällt der wenig schwäbische Charakter dieser Kirche auf[52]). Sie bedeute „einen Bruch mit der heimischen Überlieferung", das Vorarlberger Münsterschema sei „hier zum ersten Male mit starken fremden Elementen durchsetzt" (Schlegel) — vor allem mit italienischen. Für Beer ist dies — wie oben gezeigt — ganz unerklärlich. Der Hinweis Schlegels auf die Verbindung von Weingarten mit Salzburg genügt nicht. Frisoni, bei dem die italienischen Elemente nicht wundernehmen würden, scheidet auf Grund des archivalischen Materials aus; außerdem ließe sich bei ihm wiederum das Vorarlbergische nicht erklären. Dagegen paßt diese Mischung von Einheimischem und sehr starken fremden Elementen besonders gut auf Moosbrugger. Immer wieder betont Birchler seinen eigenen persönlichen Stil. Er sei „ein Eigenbrödler, der im Gegensatz zu der Bauschule, der er entstammt, eigene, noch nie beschrittene Wege geht"[53]). Er gehört seiner Geburt nach zu den Vorarlberger Künstlern; das spürt man in seinen Werken[54]). Doch wichtiger ist, daß er versuchte, sich von dem Zwang dieser Schule zu befreien[55]). Wir wissen, daß er kurze Reisen nach Italien unternommen hat. Aus drei Kunstkreisen scheint Moosbrugger seinen Stil geschöpft zu haben. „Die Vorarlberger, der süddeutsch-österreichische Barock und das mailändisch-venezianische Gebiet", die in ihrer Vereinigung den persönlichen Stil Moosbruggers ausmachen, sind genau das, was an der Weingartner Kirche als für Schwaben, für Beer und Frisoni ungewöhnlich auffällt. Das archivalische Material, die Beziehungen zwischen Weingarten und Einsiedeln, der unter Moosbruggers Plänen erhaltene Entwurf für die Weingartner Kirche, ferner die stilistische Ähnlichkeit zwischen beiden Werken, der symmetrische Klosterbau, der unschwäbische Charakter der beiden Kirchenbauten, die Tambourkuppel und die großen Apsiden, die Übereinstimmung zwischen beiden Fassaden, einige Details — dies alles bestimmt mich, Moosbrugger für den entscheidenden Architekten auch der Weingartner Kirche und des Klosters zu halten. Zwar wird er nur die Entwürfe geliefert haben, die Beer, Schreck und Schmutzer mit einigen Veränderungen ausführten, an denen auch Frisoni mitgesprochen hat — im wirklich Wesentlichen scheint aber Casp. Moosbrugger der Schöpfer dieses monumentalen Denkmales süddeutschen Barocks zu sein.

[52]) Hauttmann a. a. O. S. 138. Schlegel a. a. O. S. 15 ff. (sehr eingehend dargelegt).
[53]) a. a. O. S. 201.
[54]) Birchler a. a. O. S. 147, 157, 170.
[55]) Ebendort S. 112, 114, 121, 148, 150, 202, 203.

Digitized by Google

BERICHT

BAYERISCHES NATIONALMUSEUM

Bericht für 1920/23

Die in den ersten Nachkriegsjahren begonnene Umgruppierung des Museums wurde fortgesetzt, insbesondere wurden einzelne Fachsammlungen systematisch neugeordnet und übersichtlicher aufgestellt: die Abteilung der Fayencen, die der europäischen Porzellane und der Holzmodel. Als wichtigstes Ereignis aber sei die Neugestaltung der Sammlung barocker Elfenbeine hervorgehoben, die früher in einem kleinen Saale des Untergeschosses nicht zu gebührender Geltung gekommen war. Wie schon unter H. Stegmann geplant, fand sie im oberen Stock in dem Kreittmayr-Zimmer und einem benachbarten Kabinett den ihrer Bedeutung würdigen Rahmen und konnte im Frühsommer des Jahres 1922 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Da R. Berliner bereits über das Prinzip der Neuaufstellung berichtet hat[1]), genügt ein Hinweis auf seine Ausführungen. Um gleichgerichtete Parallelsammlungen zu vermeiden, den Ausbau vorhandenen Materials nach einheitlichen Gesichtspunkten zu sichern und den Studierenden durch Zentralisation ihre Arbeit zu erleichtern, wurde mit der Direktion der Graphischen Sammlung 1920 vereinbart, die sich gegenseitig ergänzenden Bestände der beiden Museen zu verschmelzen, bzw. auszutauschen. Der Besitz des Nationalmuseums an mittelalterlichen Miniaturen, Buchmalereien des 16. und 17. Jahrhunderts, Handzeichnungen und Druckgraphik von vorwiegend künstlerischem Werte, Bildnis- und Ornamentstichen wurde der Graphischen Sammlung abgetreten[2]); als Gegengabe überwies uns diese ihre Kostümblätter und Spielkarten und vermehrte unsere Bibliothek um eine Anzahl kunstgewerblicher, architekturgeschichtlicher und heraldisch-genealogischer Werke. Auf Grund des neuerworbenen Materials wurden die Bestände unserer Graphischen Sammlung durchgearbeitet und neue rein graphische Fachabteilungen angelegt, so die Sparten für Gebrauchsgraphik und kunstgewerbliche Originalentwürfe, deren Bereicherung durch Zeichnungen der Graphischen Sammlung zugesichert ist. Auch eine Buntpapiersammlung konnte infolge eines gleichgerichteten Austauschverfahrens mit der Staatsbibliothek neugeschaffen werden. Dagegen wurde die Abteilung. Buch und Schrift aufgelöst, bzw. in der Richtung umgestaltet, daß eine Beschränkung auf den künstlerischen Bucheinband erfolgte. Die Bucheinbände wurden zunächst provisorisch mit den übrigen Lederarbeiten in Raum 78 des Obergeschosses vereinigt und an den Wänden Ledertapeten und Antependien des 17. und 18. Jahrhunderts aufgehängt.

Wesentliche Änderungen im Hause ergaben sich ferner aus der Umgruppierung der Waffensammlung: eine große Anzahl von Waffen, insbesondere Schwerter, Harnische, einschneidige Wehren, Langmesser und Sporen und die Geschützmodellsammlung wurden an das der Direktion des Nationalmuseums unterstellte Armeemuseum überwiesen[3]). Maßgebend war auch hier der Gesichtspunkt, das Material für das Fachstudium an der dafür geeigneten Stelle zu sammeln und fruchtbar zu machen. Die kleine Waffenhalle wurde aufgelöst, die bisher dort untergebrachten Bestände des ehemaligen Münchener Zeughauses fanden ihren Platz teils im Armeemuseum, teils in der großen Waffenhalle, die Galanteriedegen in der Kostümsammlung, Gewehre und Pistolen im Jagdsaal des Oberstockes und einem benachbarten Kabinett, das durch den Abbau der Abteilung Druck und Schrift frei gemacht werden konnte. Der Raum-

[1]) Museumskunde, XVII. Band, 1924. S. 140ff.
[2]) s. Bericht der Graph. Sammlung im Münchener Jahrbuch XIII. Band. 1923. S. 180.
[3]) s. Bericht: Erwerbungen der Älteren Abteilung des Bayer. Armeemuseums. Münchner Jahrbuch XII. Band. 1920/22. S. 169 f.

Digitized by Google

gewinn im Erdgeschoß kam der Plastik zugute: der kleine Waffensaal nahm die Werke der niederbayerischen Spätgotik und Frührenaissance auf, deren überraschende Fülle aus Platzmangel bislang noch unvereinigt geblieben war.

Mit den fortschreitenden Arbeiten am Plastikkatalog verband sich ferner die Durchsicht des reichen Materials an gotischen Kleinplastiken, die in den Schaukästen des Altöttinger Saales und den Vitrinen des Raumes 18 übersichtlicher gruppiert wurden. Desgleichen ließ der Zuwachs der letzten Jahre an Werken der neueren Plastik eine Neuaufstellung als dringlich erscheinen. Für die Kleinplastik des Rokoko war durch die Heraufnahme der Elfenbeine in den 1. Stock der Raum 44 des Untergeschosses gewonnen. Zunächst mußte hier allerdings aus Mangel an geeigneten Vitrinen und wegen Überlastung der Museumswerkstatt durch andere Pflichten die Gruppierung eine provisorische bleiben. Die Arbeit an der Umgestaltung der Barockkapelle, wo die Großplastik des 17. und 18. Jahrhunderts gesammelt werden soll, konnte aus dem gleichen Grunde noch nicht zum Abschluß gebracht werden. Im I. Kabinett des Gartensaals 45 wurde das Werk des Roman Anton Boos zusammengefaßt; die wenigen plastischen Arbeiten des Münchener Klassizismus von Breitenauer und Messerschmied fanden ihren Platz an der Ausgangswand des gleichen Saales. Soweit es die Innenarchitektur zuließ, wurde in der Berichtszeit auch für eine sachlichere Verteilung und bessere Sichtbarmachung des Bilderbestandes gesorgt: kleine Kabinettstücke, wie die Judith von Cranach und die Heimsuchung von Wolf Huber, wurden aus dem großen Dachauer Saal in das intimere Prielauer Zimmer herübergenommen, im Fugger-Saal und dem Donauwörther Kabinett wurden kostümgeschichtlich interessante Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts vereinigt, die Porträts der Münchener Schule um 1800, insbesondere die Arbeiten J. G. Edlingers, nahm das neugeschaffene Gemäldekabinett (46) auf, das durch Möbel und Einrichtungsgegenstände der Übergangszeit vom 18. zum 19. Jahrhundert den Charakter eines bürgerlichen Wohnzimmers der Zeit erhielt. Die Gemälde des Peter de Witte, gen. Candid, und seiner Schule und das Ecksche Epitaph des Hans Mielich mit der großen Kopie nach Michelangelos jüngstem Gericht, die in der Barockkapelle nicht zu genügender Geltung gekommen waren, wurden gereinigt und, mit neuen Rahmen versehen, als Repräsentationsstücke an den Wänden des oberen Treppenhauses aufgehängt.

In die Berichtsjahre fielen die Verhandlungen über Abgabe von Museumsgegenständen an den Wittelsbacher Ausgleichsfonds. Abgegeben wurde eine Anzahl von Gemälden, Jagdstücken und Wittelsbacher Familienporträts, Miniaturen, Elfenbeinen, italienischen Bronzen, Porzellangegenständen und einzelne Möbel, doch handelte es sich dank dem Entgegenkommen des Königshauses in der Hauptsache um entbehrliche Stücke, deren Abgabe keinen empfindlichen Verlust für das Museum bedeutete.

An Stelle des vergriffenen Führers gab die Direktion 1920 einen billigen amtlichen Wegweiser durch das Museum heraus, der den Besucher in kurzen Schlagworten über das Wesentliche der Sammlungsbestände orientiert. Der rasche Absatz, der bis zum Jahre 1923 zwei Neuauflagen forderte, zeigte, daß einem Bedürfnis Genüge geschehen war. 1922 erschien ferner ein kleiner Abbildungsband unter dem Titel „Ausgewählte Kunstwerke aus dem Bayerischen Nationalmuseum in 98 Abbildungen".

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Grabrelief der Glyptothek

Digitized by Google

EIN GRABRELIEF AUS NEAPEL IN DER MÜNCHNER GLYPTOTHEK

Von HANS DIEPOLDER

Das hier abgebildete Grabrelief der Glyptothek[1]) stammt nach Angabe des letzten Besitzers aus einer kleinen königlichen Villa in Neapel, die den Namen Casino Reale al Chiatamone führte[2]). Angeblich soll es in Pompeji gefunden sein[3]).

Das Material der Stele ist weißer, stellenweise fleckiger Marmor mit kleinen Kristallen, der nicht attisch oder parisch, überhaupt wohl nicht helladisch ist. Seine Oberfläche ist sehr korrodiert. Scheinbar hat das Stück lange Zeit im Freien gestanden.

Das Bild, ohne Seitenumrahmung, erhebt sich über einem hohen Sockelstreifen und wird von einem scharf absetzenden Profil gekrönt, das auch auf die Nebenseiten übergreift[4]). Zwischen die Figuren und die Bekrönung legt sich ein hoher „Luftraum“[5]).

Das Bild gibt eine Szene wieder, die in mannigfacher Variation auf zahlreichen Vasenbildern des strengen Stils erscheint[6]): der heranwachsende Knabe wird vom

[1]) Nr. 481. Münchner Jahrb. VIII 1913, S. 165, Nr. 7. Höhe 0,795 m, Breite 0,42 m.

[2]) Sie lag in der Via Partenope, dem Castello dell' Ovo gegenüber. Ursprünglich dem Principe Francavilla gehörig, kam sie nach dessen Tod (1782) an den Staat. Von ihm kaufte sie der König und benützte sie als Lustschlößchen und Herberge für Gäste. Von Ferdinand II (1830—1859) restauriert, kam sie nach dem Sturze der Bourbonen wieder an den Staat. Garibaldi überließ sie Alexander Dumas. Dann wurde sie verkauft und als Gasthaus eingerichtet. Ein in der Sammlung der Società di storia patria in Neapel befindlicher Stich zeigt im Garten des Casino antike Statuen. Eine Aphroditestatue, die sich früher dort befand, ist Rev. arch. 1876, II Taf. 19/20 veröffentlicht, die übrigen Stücke sind verschollen. Diese Angaben beruhen auf den schon vor einer Reihe von Jahren erteilten liebenswürdigen Auskünften I. M. der Königin von Neapel, die durch S. kgl. Hoh. Kronprinz Rupprecht von Bayern vermittelt wurden, sowie L. Correra's und E. Michon's.

[3]) Andere dorther stammende Reliefs: E. A. 528. — Not. d. Scavi 1901, 401. Alin. 34324. — Helbig I 699. Vgl. dazu F.-W. 1206. Die Geschichte der „Auffindung“ dieses Reliefs zeigt deutlich, wie vorsichtig man gegenüber einer solchen Herkunftsangabe sein muß.

[4]) s. dazu Brückner, Ornament und Form S. 39, II. In Attika ist diese Art der Gestaltung des abschließenden Profils im 5. Jahrhundert nicht häufig. Beispiele: Conze 824, 825, 927.

[5]) Zum „Luftraum“ auf den Reliefs des 5. Jahrhunderts vgl. Rodenwaldt, Arch. Jahrb. 36 (1921) S. 3. Anders L. Curtius, Gnomon I S. 16. Sehr ähnlich dem münchner Relief in dieser Beziehung ist Br.-Br. 646a. Dieses Relief ist sicher nicht attisch, wie Lippold (Text zu Br.-Br. 646a) meint, vielleicht ostgriechisch.

[6]) Darüber zuletzt Winter, Bonn. Jahrb. 123 (1916) S. 275 ff.

Digitized by Google

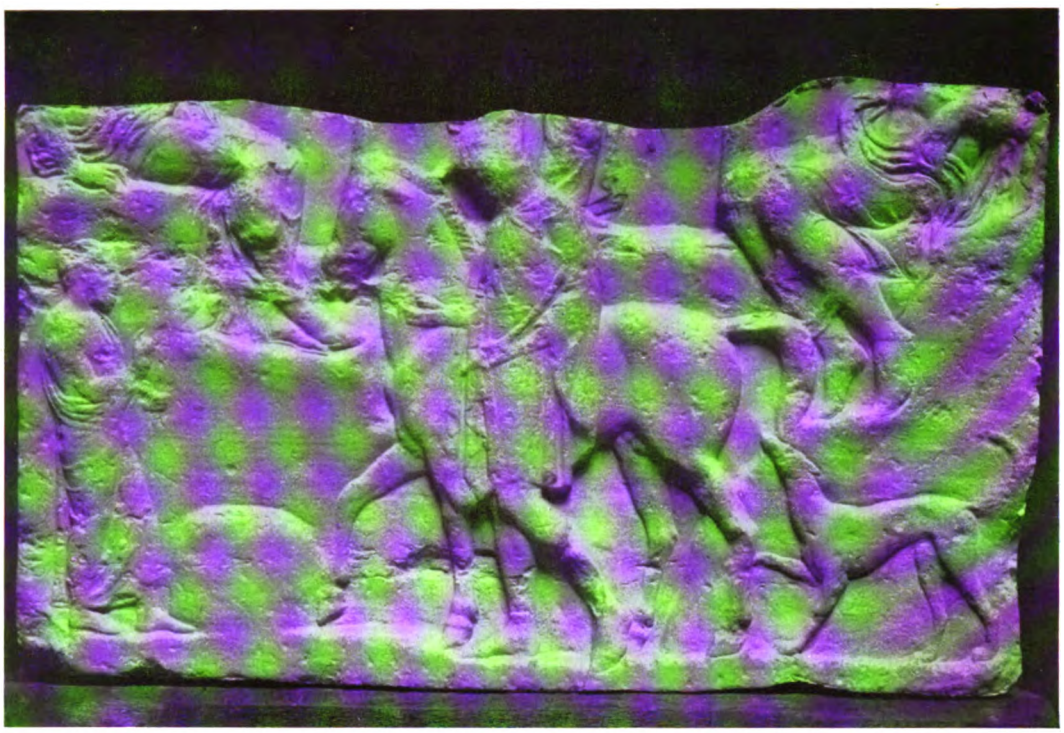


Abb. 1. Heroenrelief der Sammlung Torlonia

Lehrer unterwiesen zur Begleitung der Lyra die Dichter vorzutragen. Der Lehrer, unbärtig, mit eng um den Unterkörper geschlagenem Mantel, sitzt zurückgelehnt auf geschweiftem Stuhle. Mit der Linken greift er in die Saiten, die Rechte führt das Plektron. Sein linkes Bein ist etwas höher gestellt als das rechte, ohne daß ein Gegenstand erkennbar wäre, auf den er seinen Fuß setzt[7]). Im Raume etwas weiter zurück steht in wunderbar graziöser Haltung vor ihm ein Knabe, nackt, das linke Bein zurückgesetzt, mit beiden Händen die Rolle fassend.

In der Zeit, da die münchner Stele entstand, waren die ihrer Darstellung entsprechenden Bilder von den attischen Vasen verschwunden[8]). In der Musik hatte sich ein tiefgreifender Wandel vollzogen. Nun war sie zu einer geistigen Macht geworden, die an das Innerste der Menschenseele rühren wollte. Und so beanspruchte sie auch das Interesse der Künstler nicht mehr vor allem als erlernbare Fertigkeit; nun gestalten sie andere Menschen als deren Träger: gereifte, vor allem Frauen sind es, die von der Gewalt der Töne gebannt werden[9]).

[7]) Die Abbildung könnte zu der Annahme verleiten, daß die Füße des Leierspielers mit Schuhen bekleidet waren. Dies täuscht aber nur die Art der Verwitterung des Marmors an der entsprechenden Stelle vor.

[8]) Vereinzelt steht das Bild einer bemalten Steinlekythos vom Ende des 5. Jahrhunderts. Conze II 672 = III 1695.

[9]) s. E. Franck, Plato und die sog. Pythagoreer S. 8ff. Hauser, Text zu F.-R. Tafel 139.

Digitized by Google

Abb. 2. Weiherelief aus Cumae in Berlin

Unser Bild umspielt fast ein Hauch von etwas Altväterischem, und trotzdem bildet jenes neue Verhältnis zur Musik eine Bedingung für unsere Darstellung. Eben dieses ermöglicht die Wiedergabe eines solchen Zusammengehens von Vortrag und Begleitung, eines solchen Einklangs von Schüler und Lehrer.

Es läßt sich nicht mehr entscheiden, wem der Grabstein gegolten hat, ob dem Wirken des Kitharisten, dem da gegeben war, durch seine Kunst Rhythmos und Harmonia in die Seele des Knaben zu legen, oder dem Jüngling, der dem Tode verfiel, in dem Alter, als er seine Bildung für das Leben in Staat und Gesellschaft erhalten sollte. Darüber wird wohl einst eine gemalte Grabinschrift berichtet haben.

Das attische Grabrelief des 5. Jahrhunderts kennt solche Szenen, die den Mann und den Jüngling mitten im Leben, in seiner Tätigkeit zeigen, kaum. Ich wüßte nur die Stele des Panaitios (Conze II 1062)[10]) und das Fragment eines ähnlichen Reliefs (Conze II 1046) zu nennen, das den verstorbenen Jüngling beim Spiele zeigt. Aber auch auf der Panaitiosstele ist das Dominierende der Abschied des jungen Epheben vom Vater[11]).

[10]) Studniczka, Gr. Kunst an Kriegergräbern S. 17.

[11]) Die Stele von Salamis Conze 1032 hat bis jetzt noch keine einleuchtende Erklärung gefunden. Rein genrehaft scheint jedoch der Sinn ihrer Darstellung nicht zu sein.

Digitized by Google

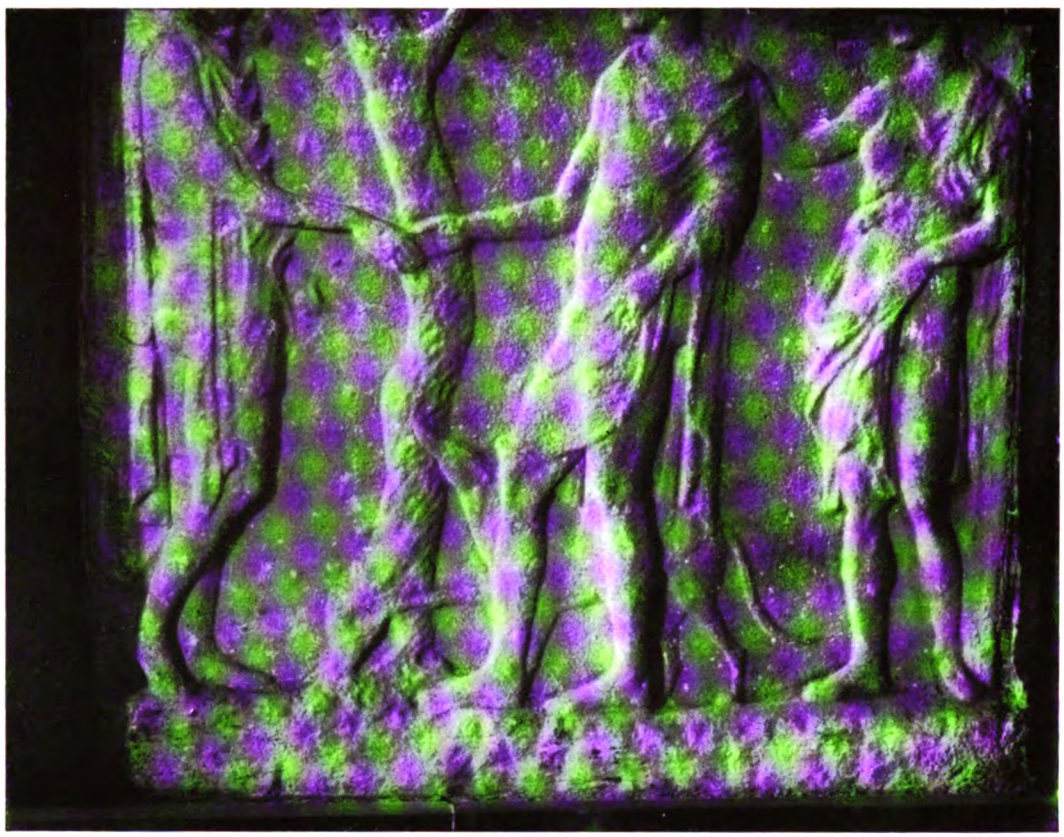


Abb. 3. Weiherelief in Neapel

Ganz im Gegensatz zur Frau, die häufig individueller in ihrem Wesen gefaßt erscheint, mit der Dienerin, als Mutter mit ihrem Kind, sich im Spiegel betrachtend [12]), behält der Mann sonst immer etwas Typisches, seiner engeren Lebenssphäre Entrücktes. Die Stelen des Schusters Xanthippos (Conze II 696) und des Erzarbeiters Sosinus (Conze II 618), die den Verstorbenen mit dem Abzeichen ihres Berufes zeigen, sind Ausnahmen, und auch hier handelt es sich nicht um eine Darstellung ihrer Beschäftigung im Leben an sich, sondern das Abzeichen soll nur ganz allgemein — gleichsam wie eine ins Bild übersetzte Inschrift — aussagen, wer der Dargestellte war. Endlich bildet das Grabmal für den Krieger noch einen Sonderfall. Der Tod fürs Vaterland war vor allem würdig, der Nachwelt gekündet zu werden.

Allein nicht nur in der Bildauffassung, auch im Stil sondert sich das münchner Relief von Attischem der gleichen Zeit. Man könnte den Unterschied kurz so formulieren: die menschliche Gestalt eines attischen Reliefs ist gebaut, die des münchner gezeichnet. Jenes weist immer plastische Formen auf, die durch den

[12]) Beispiele: Frau mit Dienerin: Conze 67. 68. — Mutter mit Kind: Conze 280 (jetzt im Rijksmuseum in Leiden). — Frau mit Spiegel: Boston, Caskey 23.

Digitized by Google

Kontur fest begrenzt in ihrer gegenseitigen Lagerung zueinander zur Wirkung gelangen. Deshalb ist auch die Gestalt durchdrungen von innerer Logik, in ihren Bewegungen akzentuiert und so voll Eindringlichkeit und plastischer Kraft. Beim münchner Relief dagegen spricht nicht die Summe der einzelnen Formen, sondern der Umriß als Ganzes und damit die Figur in ihrer Gesamtheit. Die gegenseitige Spannung von horizontal und vertikal fehlt, führend ist allein die Vertikale. So hat der Körper etwas pflanzenhaft Aufstrebendes, haben die Bewegungen etwas Hemmungsloses, Bedeutsam für diese Neigung zum Linearen ist die Wiedergabe des Gewandes. In Attika wird es immer in seinem stofflichen Wert empfunden. gliedert sich in Wechselwirkung mit dem Körper, Gewand und Körperform steigern sich gegenseitig. Den Gegensatz dazu bildet ein Mantel wie der des Leierspielers. Im Bestreben, den Körperumriß der Figur allein zur Geltung zu bringen, wird auf jede Andeutung des Eigenwertes des Stoffes verzichtet: nicht seine Struktur, nur sein Verlauf wird wiedergegeben.

Abb. 4. Vom Silberrhyton aus Tarent in Triest

Dieser anderen formalen Fassung der Dinge entspricht nun auch ein anderes Verhältnis der Form zum Raum. Beim attischen Relief ist die plastische Form an sich raumbildend. Beim münchner Relief dagegen birgt diese in sich keinen Tiefenwert, deshalb ist die Lagerung der Einzelformen lockerer, von größerer Spannweite. Es kommen hier perspektivische Elemente in das Relief, die dem attischen fremd sind, etwa in der Art wie der Jüngling die Rolle hält, wie er im Raum dem Leierspieler gegenüber etwas weiter zurücksteht. Und endlich noch das Verhältnis zum Bildfeld. Beim attischen Relief geht die Horizontale und Vertikale der Figur mit den gleichen Richtungslinien der Stele irgendwie zusammen. Die Gruppe des münchner Reliefs ist in sich durch das Zusammenklingen der Linien der beiden Figuren geschlossen, eine Einfügung der Gruppe in die Tektonik des Stelenfeldes ist jedoch nicht vorhanden.

Von außerattischen Grabreliefs sind, wenn man von der archaischen Stele eines Leierspielers aus Akarnanien[13]) und der wohl schon dem 4. Jahrhundert angehörigen eines Kitharöden aus Kirra[14]) absieht, die Stele des Jünglings mit dem Hund aus Thespiae[15]) und vor allem die des lesenden Jünglings von Grottaferrata[16]) zu nennen, die den Toten in ähnlicher Weise ganz einer Tätigkeit hin-

[13]) Athen. Mitteil. 16 (1891) Taf. 11.

[14]) Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. II, 3; nach Zeichnung M. Wagners Annali 1855 Taf. 16.

[15]) Arch. Jahrb. 28 (1913) Taf. 25, 1.

[16]) Conze 622. Die Stele von Grottaferrata ist sicher nicht attisch. Wegen ihrer Verwandtschaft mit der Stele von Samsun Conze 697a (besonders auch in dem Mangel an tektonischem Gefühl für die Stelenform) möchte ich sie für nordgriechisch halten.

Digitized by Google

Abb. 5. Vom Silberrhyton aus Tarent in Triest

gegeben zeigen. Aber nur die verwandte Stimmung ist es, die diese Reliefs mit dem münchner verbindet. Stilistisch sind sie völlig untereinander verschieden.

Das münchner Relief gehört einem anderen Kunstkreis an. Nächst verwandt ist ihm das schöne, beim Grabmal der Caecilia Metella gefundene Heroenrelief der Sammlung Torlonia[17]) (Abb. 1). Die Bewegung des neben seinem Pferde stehenden Heros ist ganz entsprechend der des Knaben mit der Rolle auf dem münchner Relief gefaßt. Sehr charakteristisch ist die Haltung des Armes und die Bildung der Füße des auf dem Felsen sitzenden Gottes. Eben hier wird jene Art, den Ausdruck in die Umrißlinie zu verlegen, besonders deutlich. Auch in der Wiedergabe des Gewandes begegnen sich beide Reliefs. Wie ein feines Gewebe ruht es auf dem Körper, ohne dem Gesetze der Schwere zu folgen, aber jeder seiner Linien sich anschmiegend. Ausgezeichnet ist nun das Relief Torlonia durch die reiche Ausgestaltung des Hintergrundes mit landschaftlichen Elementen. Das attische Relief kennt derartiges nicht, dagegen scheint es eine Eigentümlichkeit der unteritalischen Kunst gewesen zu sein, die Umgegend, in der ein Vorgang sich abspielt, anzudeuten. Es sei nur an das münchner Dolonrelief[18]) und den Berliner Perseuseimer[19]) erinnert. Wenn ich nun vorschlagen möchte, sich das Relief Torlonia und das münchner Grabrelief in Unteritalien entstanden zu denken, so erhält das eine weitere Stütze in der Verwandtschaft dieser Stücke mit dem Weiherelief aus Cumae in Berlin[20]) (Abb. 2). In der schlanken, ganz im Profil gesehenen Reitergestalt, der weitausgreifenden Geste ihres rechten Armes waltet die gleiche Auffassung von der menschlichen Gestalt und ihrer Bewegung. Dazu kommt die konsequente Staffelung der Adoranten gegen den Reliefgrund, in der man jenes Streben nach Raumentwicklung wiederzuerkennen glaubt, das auch das münchner Relief kennzeichnet[21]).

In dem Kreis dieser Kunst dürfte nun auch ein merkwürdiges Relief in Neapel[22])

[17]) Samml. Torlonia Taf. 111 Nr. 433. F.-W. 1073. Blinckenberg, Archäol. Studien Taf. I. Arch. Jahrb. 31 (1916) S. 202 Abb. 17. Hier nach einer neuen Aufnahme des berliner Gipses, die ich der liebenswürdigen Vermittlung C. Blümels verdanke.

[18]) Münchner Jahrb. XII (1921) S. 117ff zur Landschaft bes. S. 120.

[19]) 74. Berl. Winckelmannsprogramm Taf. 2 (Schröder).

[20]) Berlin Nr. 805. R. M. 38/39 (1923/24) Beil. 8.

[21]) Für die Vasenmalerei s. Buschor Text zu F.-R. III S. 168.

[22]) E. A. 528. Archäol. Zeitung 1871 Taf. 53a, 3.

Digitized by Google

(Abb. 3) seinen Platz finden. Wieder begegnen hier jene überschlank aufgeschossenen Figuren, jener Mangel an innerem Rhythmus in der Bewegung, jene der Körperform völlig angeglichenen Gewänder und wiederum ist hier der Vorgang in die durch einen Baum angedeutete Landschaft versetzt. Das Relief Torlonia wird durch die dünnere, stärker bewegte Gewandwiedergabe in jüngere Zeit als das münchner Relief verwiesen. Jenes hat seine attische Parallele in dem Urkundenrelief vom Jahre 417/16[23]). So dürfte es an das Ende des vorletzten Jahrzehntes des 5. Jahrhunderts zu setzen sein, das münchner Relief demnach an das Ende der zwanziger Jahre. Ihm gleichzeitig ist wohl wegen der flächenhaften Gewandwiedergabe, der leisen Gebundenheit und Unausgeglichenheit der Bewegungen das Relief in Neapel, während das Relief aus Cumae, das jüngste dieser Reihe, ins letzte Jahrzehnt zu setzen ist.

Abb. 6. Vom Silberrhyton aus Tarent in Triest

Von unteritalischer Kunst ist uns eine Reihe Denkmäler erhalten, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit in Tarent als Ursprungsort lokalisieren lassen[24]). Es gilt zu prüfen, wie sich das münchner Relief und seine Verwandten zu diesen zeitlich und stilistisch verhalten. Ich gehe aus von dem wohl sicher tarentinischen Silberrhyton in Triest[25]) (Abb. 4—6). Dieses scheint von Rumpf, der es um 435 setzt[26]), zu früh datiert zu sein. Nicht nur die stark bewegte Gewandung, die wellenförmige Schwingung der über den Schoß des gelagerten Paares hinweggehenden Gewandpartien, wie sie das schon erwähnte Urkundenrelief von 417 zeigt (hier auch Analogie zu dem wehenden Schleier der Frau), besonders schwer fällt es, sich eine Gestalt wie die der dahinstürmenden Athena etwa gleichzeitig mit der Iris des Parthenongiebels entstanden zu denken. Denn was hier neu und stark ist, das ist dort schematisch und routiniert. Gegenüber der Parthenonfigur ist das bewegte Gewand auch noch bereichert durch das Motiv des zurückwehenden Gewandsaumes über dem Knöchel. Dies findet sich nirgends am Parthenon, auch nicht am Nikefries, wohl aber an der Nikebalustrade (Platte A)[27]).

[23]) O. Walter, Rel. im kl. Akropolismuseum Nr. 2.

[24]) Arch. Jahrb. 35 (1920) S. 83ff (Pernice); Münchner Jahrb. XII (1921) S. 117ff (Sieveking); R. M. 38/39 (1923/24) S. 446ff (Rumpf).

[25]) Oesterr. Jahresh. 5 (1902) Taf. 1; Arch. Jahrb. 35 (1920) S. 90f. Abb. 3—5; R. M. 38/39 (1923/24) S. 451ff.

[26]) R. M. 38/39 S. 465.

[27]) Vgl. zu diesem Motiv auch Rodenwaldt R. M. 34 (1919) S. 58ff.

Digitized by Google

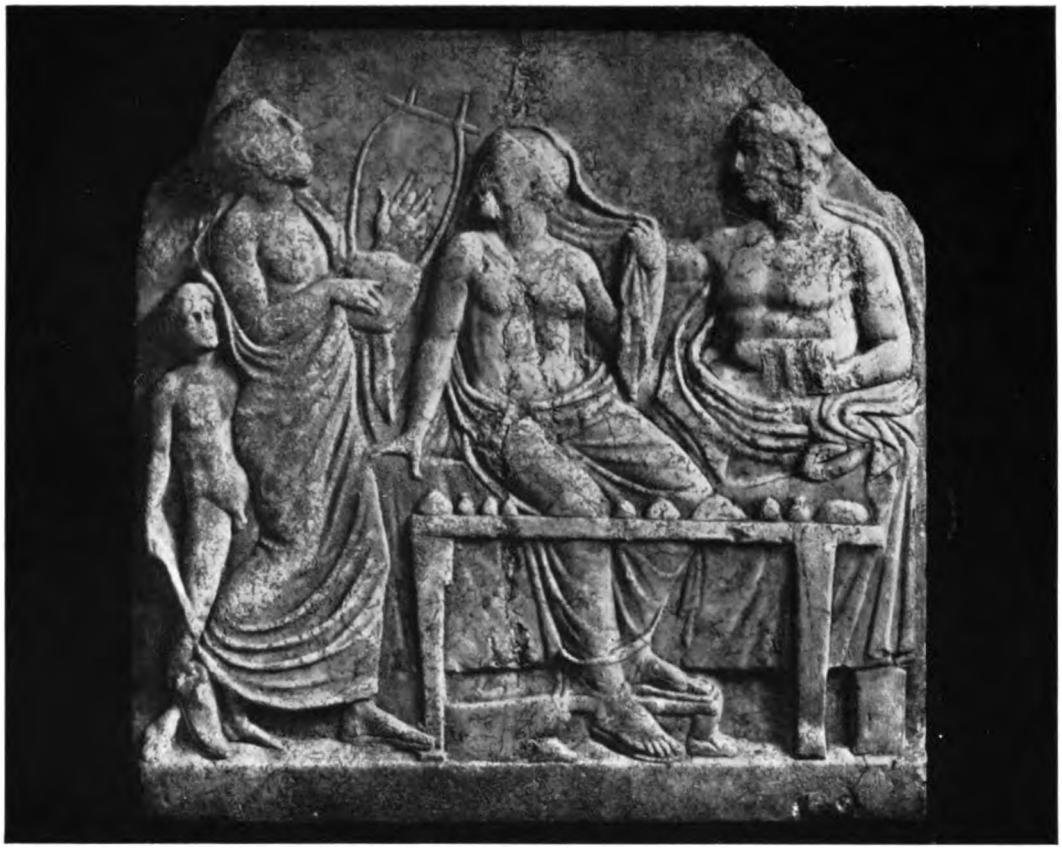


Abb. 7. Totenmahlrelief der Sammlung Barracco *Phot. Alinari*

Die Athena hat ihre nächsten Analogien in den dahineilenden Frauen des Frieses von Phigalia, den man sich nicht erheblich früher als die Nikebalustrade entstanden denken kann. Das Rhyton Triest (und demzufolge auch der berliner Perseuseimer, der stilistisch nicht von ihm zu trennen ist) wird deshalb mit Sieveking[28]) ans Ende des Jahrhunderts zu rücken sein.

Ebenfalls nach Tarent gehört nun ein Totenmahlrelief der Sammlung Barracco[29]) (Abb. 7). Mit dem triestiner Rhyton verbindet es der breite derbe Formenvortrag, die etwas plumpe Art der Bewegungen, die großflächige Wiedergabe des Gewandes mit den wie Schnüre gebildeten Faltenzügen. Im einzelnen sind besonders zu vergleichen die Bildung der Brust beim liegenden Manne hier wie dort, die Führung des Gewandes der Arm- und Schulterlinie entlang bei dem stehenden Mann des Rhytons und dem Gelagerten des Reliefs, die Art wie bei beiden Frauen der über den Kopf gezogene Mantel wiedergegeben ist.

Merkwürdig ist die Erweiterung der üblichen Totenmahlszene durch den Leierspieler, für den ich nur ein ähnliches Beispiel kenne, und das stammt eben von

[28]) Sieveking a. a. O. S. 121.

[29]) Katalog 1910 Nr. 118. „Proveniente da Roma".

Digitized by Google

Abb. 8. Tonrelief aus Tarent

Tarent. Es ist ein Tontäfelchen, das einen auf einer Kline gelagerten Jüngling zeigt, zu dessen Füßen ein noch im Fragment erhaltenes, Harfe spielendes Mädchen steht[30]) (Abb. 8). Der Tote oder der gelagerte Heros erscheint nicht selten mit einem Musikinstrument[31]), die abweichende Fassung der beiden tarentinischen Denkmäler findet vielleicht in einer speziell in Tarent heimischen Anschauung vom Fortleben des heroisierten Toten im Jenseits ihre Begründung.

Das Tontäfelchen dürfte etwas jünger sein als das Relief Barracco, beide aber älter als das triestiner Rhyton. Das Relief Barracco mag dem münchner annähernd gleichzeitig sein.

Was die tarentiner Stücke untereinander bindet, trennt sie nun aber zugleich von dem münchner Relief und seinen Verwandten, bei denen die größere Zartlinigkeit, Schlankheit und Zierlichkeit der Figuren herrscht. Gewiß, es sind Berührungspunkte zwischen den beiden Gruppen vorhanden, so in der unstofflichen Behandlung des Gewandes an sich im Gegensatz etwa zu der eines attischen Reliefs,

[30]) Die Möglichkeit, das Stück hier zu veröffentlichen, verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen von L. Curtius, die Photographie E. Langlotz.

[31]) s. dazu Archäol. Zeitung 1882 S. 289 Anm. 2; Arch. Jahrb. 27 (1912) S. 136ff; Rev. arch. 1913 I, S. 318ff, ferner R. M. 12 (1897) S. 137, 17 u. Taf. 7 und dazu Wolters, Festschrift für Arndt S. 13.

Digitized by Google

in der manchmal gewaltsamen Betonung des Umrisses — besonders merkwürdig in der Zusammenordnung des Leierspielers mit dem in seinem Rücken erscheinenden Knaben auf dem Relief Barracco — aber das berechtigt noch nicht die Gruppe des münchner Reliefs in Tarent zu lokalisieren. Sie muß in einer anderen Gegend Unteritaliens entstanden sein.

Soweit man die unteritalische Kunst, deren Kenntnis noch immer sehr lückenhaft ist, überblicken kann, bietet sie kein einheitliches Bild. Unteritalien scheint im 5. Jahrhundert nicht wahrhaft schöpferisch gewesen zu sein. Seine besten Kräfte hat es wohl immer aus Attika[32]) oder der Peloponnes[33]) gezogen, um das Empfangene dann auf seine Art umzubilden. Aber vielleicht ist jenes Bestreben, der Umrißlinie die gesamte Erscheinung zu unterwerfen, die lebendige Form mehr oder weniger zu schematisieren, ein Grundzug der unteritalischen Kunst. Von der Gruppe des münchner Reliefs führt jedenfalls eher ein Weg zu den unteritalischen Werken des früheren 5. Jahrhunderts, dem Ludovisischen Thron, der Stele vom Esquilin, den lokrischen Tontäfelchen, als von den tarentinischen Schöpfungen[34]).

[32]) Furtwängler, Meisterwerke S. 143ff. Auch die Statuette aus Tarquinia in Berlin Br.-Br. Taf. 673 1, Rumpf, R. M. 1923/24 S. 457ff läßt sich ohne Einfluß der gleichzeitigen attischen Kunst nicht verstehen.

[33]) Sieveking a. a. O. S. 127 f. Wolters, Festschrift f. Arndt S. 9.

[34]) Sieveking a. a. O. S. 126f.

Digitized by Google

Digitized by Google

M. GRÜNEWALD, BILDNIS DER MARGARETE PRELLWITZ
(PARIS, LOUVRE)

Digitized by Google

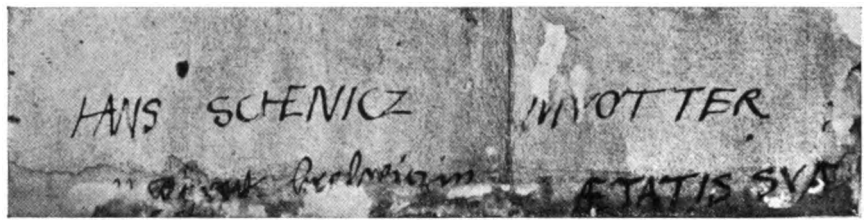
EINE ZEICHNUNG GRÜNEWALDS

Von ENGELBERT BAUMEISTER

Die hier im Lichtdruck wiedergegebene Kreidezeichnung einer alten Frau[1]) im Louvre[2]) hat bisher nicht die Einschätzung erfahren, die ihr gebührt. Sie trägt die Unterschrift „École de Danube" und hat sich irgendwie mal in einen mit Hollar beschrifteten Umschlag verirrt. Demonts hat sie der Donauschule zugeteilt[3]) und Tietze glaubt sie mit einem Meister J. Z. in Verbindung bringen zu können, beiläufig erwähnt er, daß auch der Name Grünewalds genannt sei[4]).
Ich hielt die Zeichnung beim ersten Anblick — noch unbeschwert von der Kenntnis ihrer Literatur — für eine Schöpfung Grünewalds und finde Bestätigung in den Ergebnissen einer näheren Prüfung.
Die Zeichnung gibt das Brustbild einer alten Frau mit Kopftuch, welche die Augen geschlossen hat. Sie scheint im Sitzen zu schlafen. Der Rücken ist gekrümmt, der Kopf auf die Brust herabgesunken, der Mund ist geöffnet und läßt die Zähne sehen. Das schwer niedersackende Ende des Kopftuches beweist, daß die Ansicht im Hochformat die richtige ist. Eine auf dem Sterbebett liegende Tote — wie auch vermutet wurde — im Breitformat gezeichnet, kann nicht dargestellt sein. Die Frage, ob die Frau blind sei oder auf Anweisung des Zeichners die Augen geschlossen habe — man könnte an die Studie zu einer Pietà denken — mag berechtigt sein. Am zwanglosesten bleibt wohl die Annahme, daß der Künstler ein betagtes Mütterchen gezeichnet hat, das von Müdigkeit übermannt „eingenickt" ist.
Wer ist die Dargestellte? Auf der Rückseite der Zeichnung lesen wir in einer Schrift, die dem Ende des 16. Jahrhunderts angehören mag: magreit prelwiczin[5]) und darüber von anderer Hand: Hans Schenecz Muotter, aetatis suae (vergl. Abb.). Die erläuternde Beischrift stimmt. Margarete Prellwitz, die dritte Frau von Martin Schönitz[6]), eines kleinen Bürgers zu Halle, war die Mutter des berühmten Hans von Schönitz[7]). Daß die Dargestellte tatsächlich die Persönlichkeit ist,

[1]) In wesentlicher Verkleinerung. Maße: 288 (287) : 224 (227).
[2]) Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 18936; der Sammlungsstempel ist aus der Zeit Napoleons III., er wurde 1842—1870 verwendet (Lugt 1955), über die Herkunft war nichts zu ermitteln.
[3]) In: Dessin par les grands maîtres Vol. 3 (nach Tietze).[4])
[4]) Burl. Mag. 1924 XLIV, 216.
[5]) Für die Feststellung des Namens bin ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Hartig zu Dank verpflichtet, Erkundigungen beim Städt. Archiv in Halle waren erfolglos.
[6]) Dreyhaupt, Beschreibung des Saal-Kreyses; Beylage: Geschlechtsregister S. 146, Halle 1750.
[7]) Vergl. Fr. v. Marcuard, Das Bildnis von H. von Schönitz, München 1896.

Digitized by Google



welche die Aufschriften angeben, hat Tietze dadurch bewiesen, daß er neben unsere Zeichnung das bekannte Bildnis des Hans von Schönitz in Sigmaringen abbildete[8]). Die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn ist überzeugend. Der slawische Typ der Mutter: die vorstehenden Backenknochen und die lange, eingesattelte Nase, haben sich auf den Sohn fortgeerbt.

Von der Persönlichkeit der Dargestellten aus läßt sich die erste Brücke zu Grünewald schlagen. Hans von Schönitz nahm eine Vertrauensstellung ein bei Kardinal Albrecht von Brandenburg, dessen Hofmaler Grünewald war. Es ist einleuchtend, daß Grünewald und Schönitz sich am Hofe ihres gemeinsamen Gönners kennen lernten, und man kann es sich vorstellen, daß Grünewald gelegentlich auch den Weg zu Schönitz Mutter fand.

Die Zeichnung ist in Kreide auf gelblichem Papier[9]) ausgeführt, einige Lichtreflexe sind durch Weißhöhung hervorgehoben. Von späterer Hand ist das ganze Gesicht fleischfarben getönt. Diese Zutat verschwindet fast ganz in unserem Lichtdruck, beeinträchtigt das Original aber dermaßen, daß seine bisherige Verkennung nicht so ganz unbegreiflich erscheint.

Im ganzen baut sich die Zeichnung aus fleckenhaften Schattierungen und ausgesparten Lichtflächen auf. Die Lichtführung entspricht einem Lichteinfall von links. Das Licht schwächt den schrägen Kontur des Kopftuches über der Stirne ab, huscht über die Vorderseite des Gesichtes und Kopftuches, setzt Nasenrücken und Nasenspitze gegenüber den schweren Schatten des linken Augenwinkels und Nasenflügels in lebhafte Helligkeit und läßt die Kante des hinten umgeschlagenen Tuches aus dunkler Nachbarschaft hell aufleuchten. Das Auf- und Abwogen von Hell und Dunkel, von kalten und warmen Tönen erzeugt eine kräftige Körperlichkeit von bestimmter Eigenart. Es gibt eine Reihe von Grünewald-Zeichnungen, wo die plastischen Akzente ähnlich verteilt sind. (Vergl. z. B. den Antonius der Sammlung Ehlers[10]) oder den stehenden Heiligen der Albertina[11]).)

Wir wissen heute, daß Grünewald in der Erkenntnis des Lichtproblems seiner Zeit weit vorauseilte, daß er sich nicht damit begnügte, die Wirkungen einer bestimmten Lichtquelle zu verfolgen, sondern daß er es verstand, die fluktuierende Beweglichkeit des Lichtes glaubhaft zu machen. Man beachte, wie auf unserer Zeichnung Licht und Schatten sich begegnen, wie ihre Scheidung sich selten in

[8]) a. a. O.

[9]) Ein Wasserzeichen am unteren Rand, durchgeschnitten und z. T. überklebt, war nicht zu deuten.

[10]) Storck: Handzeichnungen des M. Grünewald, Taf. IX.

[11]) Ebenda, Taf. II.

Digitized by Google

klarer Linie vollzieht, wie sie oftmals ineinander wachsen und ihre Grenzen zackig und ausgefranst erscheinen. — Und dann der Reichtum der Tonstufen! Wie selbst die schweren Schatten nicht ganz undurchsichtig sind, und das Licht in vielen gemischten und leichten Tönen zittert und sich verflüchtigt! So hat im 16. Jahrhundert kein deutscher Meister außer Grünewald das Leben des Lichtes in dem Wechselspiel seiner flüchtigen Feinheiten einzufangen vermocht.

Auch der gefühlvolle Strich kündet Grünewalds Hand. Der unregelmäßige Kontur, im Schatten von satter Weichheit, im Lichte von schwebender Zartheit, ist auf zahlreichen Zeichnungen unseres Meisters wiederzufinden. Für die kräftigen Markierungslinien der Gurgel und die lockeren Häkchen, welche den Nasenrücken in leichter Schwingung modellieren, finden sich direkte Analogien bei den drei Männerköpfen in Berlin[12]). Ungewöhnlich wirkt dagegen das eingeschattete Liniengewirr der linken Wange.

Echt Grünewaldisch sind Formbildung und Formverhältnisse: wie die Augen weich gebettet und von feinen Runzelchen umspielt sind (Männerkopf in Stockholm[13]), wie die Lider geschwungen sind (Maria der Verkündigung — Isenheimer Altar) und die Brauen des rechten Auges struppig emporstreben (drei Männerköpfe in Berlin[12]), wie die wulstigen Lippen sich öffnen und die Zähne sehen lassen (Crucifixus des Isenheimer Altars), wie die Haltung des Kopfes so gewählt ist, daß die Nase den Wangenkontur schneidet (klagende Frau bei Reinhart in Winterthur)[14]).

Unendlich fein erscheint Grünewalds Mitgefühl für jedes erbarmungswürdige Geschöpf. Die Leidenszüge, die Grünewald hier festgehalten hat, reden eine erschütternde Sprache von dem harten und sorgenvollen Leben einer kleinen Bürgersfrau. Weder Wolf Huber noch sonst einem Meister der Donauschule war es gegeben, die Tragödie der alten verbrauchten Frau so zu erfassen. Nur Dürer hat es ähnlich vermocht — wem fiele nicht das Bildnis seiner Mutter ein! — Aber Dürer schildert mit unerbittlicher Sachlichkeit, wirklichkeitstreu. Grünewald, geistig undisziplinierter, gibt sich hemmungsloser den Eingebungen des Augenblicks hin und steigert sich in Übertreibungen hinein, die bei jedem kleinen Geiste versagen würden, bei Grünewald aber von so hinreißender Gewalt sind, weil sie von tiefen inneren Erlebnissen gespeist werden.

Die Zeichnung ist vermutlich in Halle, dem Wohnort der Familie Schönitz, entstanden. Grünewald malte dort für den Kardinal, der bekanntlich neben Mainz in Halle seine Residenz hatte, das Altarbild der hl. Mauritius und Erasmus, das in der 1523 geweihten Kollegialstiftskirche St. Moritz und St. Maria Magdalena aufgestellt wurde[15]). 1528 ist Grünewald wahrscheinlich in Halle gestorben[16]).

[12]) Ebenda, Taf. XIII.

[13]) Ebenda, Taf. XIX.

[14]) Friedländer: Die Grünewald-Zeichnungen der Sammlung von Savigny, Taf. II.

[15]) Jetzt in München, Alte Pinakothek.

[16]) Die Annahme, daß Grünewald mit Mathis Neithart oder Gothart von Würzburg identisch ist, gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit. Der letztere starb — wie urkundlich feststeht — August 1528 in Halle. Vergl. W. Rolfs, Die Grünewaldlegende, S. 10.

Digitized by Google

Grünewald hat sich also in den späten Jahren seines Lebens öfters in Halle aufgehalten und bei Gelegenheit eines Aufenthaltes mag er die alte Frau gezeichnet haben. Zu demselben Ergebnis führt eine andere Erwägung: Seit 1520 besorgte Hans von Schönitz Geschäfte für den Kardinal, zu dem er von 1528 ab in ein festes Dienstverhältnis trat. Die Bekanntschaft zwischen Grünewald und der Familie Schönitz könnte also, wenn man den Kardinal als Mittelsperson annimmt, erst nach 1520 erfolgt sein.

Für die Annahme einer späten Entstehungszeit findet sich Bestätigung in der Zeichnung selbst. Wir vermissen in etwas die handwerkliche Sauberkeit und Sorgfalt, die wir an den Studien gewöhnt sind, die Grünewald in der Vollkraft der Jahre geschaffen hat. Die Hand scheint ungeduldiger und unruhiger geworden zu sein. — Aber der Geist feiert noch Triumphe: Grünewald hat hier mehr geschaffen als eine meisterhafte Modellstudie, er hat ein starkes — vielleicht letztes — Bekenntnis abgelegt seines tiefen Mitgefühls für ein menschliches Schicksal.

Digitized by Google

MÜNCHNER KÜNSTLER UND KUNSTSACHEN

Auszüge aus Archivalien und handschriftlichen Aufzeichnungen der staatlichen und städtischen Archive und Bibliotheken Münchens, nebst Ergänzungen aus der gedruckten Literatur

Von OTTO HARTIG

I.

Einleitung: Entstehung und Zweck der Sammlung

Die folgenden Auszüge aus Archivalien über Münchener Künstler und Kunstsachen sind ein Nebenertrag meiner vorbereitenden Studien zur Geschichte der Münchener Hofbibliothek. Ich suchte seinerzeit zur Erreichung des Hauptzweckes mit allen Quellen vom Beginne des 14. Jhdts. bis zur Säkularisation bekannt zu werden, die über die Entwickelung und Förderung der Künste und Wissenschaften am Hofe und in seiner näheren und weiteren Umgebung insbesondere an seinem Hauptsitze, der Stadt München selbst, Aufschluß geben konnten. Die Gründungsgeschichte der Bibliothek ist inzwischen, bis zum Ende der Regierungszeit Albrecht V. (1579) reichend, in zusammenhängender Darstellung erschienen. Ihre Fortsetzung wird sich bis zum Beginne des 19. Jhdts. erstrecken. Die kunstgeschichtlichen Nachrichten, die zunächst lediglich mitverzeichnet, später aber aus allen Richtungen zusammengeholt und zur möglichsten Vollständigkeit gebracht wurden, sollen nun in Form einer chronologisch geordneten Materialiensammlung geboten werden.

Das Bedürfnis zu einer solchen Sammlung liegt vor. Die verdienstvollen Beiträge Westenrieders, bisher die Hauptquelle für die Münchener Kunstgeschichte, müssen endlich einmal einer gründlichen Nachprüfung und Ergänzung unterzogen werden. Was inzwischen an Versuchen, neue Quellen zu erschließen, unternommen wurde, entfernt sich inhaltlich und zeitlich nicht zu weit davon. Die Hofzahlamtsauszüge A. Sandbergers zur Geschichte der herzoglichen Kapelle, meine eigenen zur Gründungsgeschichte der Bibliothek, die Nachweise zu M. G. Zimmermanns Abhandlung über die bildenden Künste unter Albrecht V., sie alle beschränken sich in der Hauptsache auf die Hochblüte der Kunstpflege und des Sammlungswesens unter diesem Fürsten (1550—79), also nur auf einen, allerdings bedeutungsvollen Zeitraum von 30 Jahren, und auch hiefür sind nur die erwähnten Rechnungen ausgeschöpft, keineswegs aber die übrigen auf den Hof bezüglichen Archivalien, noch weniger jene der Stadt. M. Frankenburgers zum ersten Male weit über diese Periode hinausgreifendes Werk behandelt nur die Altmünchener Goldschmiede. Verschiedene Notizen finden sich bereits in den Kunstdenkmälern, in der durch Muffat wertvoll ergänzten Geschichte der Frauenkirche von Anton Mayer und jener der Peterskirche von E. Geiß, in der methodisch unzulänglichen Geschichte der Residenz von Chr. Häutle, in den Einzeluntersuchungen von Destouches, Feulner, Hager, Halm, M. Hartig, Mitterwieser, Muffat, Stöcklein, Trautmann usw. Die neueren Kataloge des Nationalmuseums und der staatlichen Galerien konnten sich auch besonders auf H. Buchheits ungefähr in der gleichen Richtung betriebene, aber nicht veröffentlichte Materialsammlung stützen. An einer Einführung in den Gesamtumfang der archivalischen Grundlagen fehlt es jedoch. Diesem Mangel soll hiemit abgeholfen und der kunstgeschichtlichen Forschung eine zuverlässige Auskunft geboten werden, was an Urkunden und Akten in Betracht kommt und namentlich was in den endlosen Reihen der Rechnungs- und Steuerbücher des Hofes und der Stadt, deren Anblick jeden Neuling mit Grauen erfüllt, zu finden ist, und was nicht. Schon um dieses Gefühles einer gewissen Sicherheit willen mußte einmal, so mühevoll es war, ganze Arbeit gemacht werden. Es wird sich in Spezialfragen trotzdem nicht immer gänzlich erübrigen, nochmal zu den Originalen zu greifen, namentlich läßt sich aus

Digitized by Google

den ausgewählten Stellen weder eine abgerundete Geschichte der einzelnen Bauten noch die vollständige Biographie eines Künstlers gewinnen. Aber sie werden doch stets als rascher Führer auf dem nächsten Wege zum Ziele dienen können.

Auf Grund der Akten allein wird niemand eine Kunstgeschichte zu schreiben versuchen. Ebensowenig aber kann auf die archivalische Forschung völlig verzichtet werden. Für jene Periode, aus der sich Werke nicht erhalten haben, erbringt sie uns wenigstens den Nachweis künstlerischen Lebens. Sind es auch leere Namen, so verrät ihre wachsende Zahl die Steigerung des Bedürfnisses, entsprechend der allgemeinen Fortentwicklung bis zu einem gewissen Höhepunkte. Wenn auch nur in schwachen Umrissen, zeigt sich doch die Grundlage deutlich abgesteckt, auf der sich das heimische Schaffen aufbaut, den Einfluß von außen und die Wirkung im nächsten Bereiche verraten uns die trockensten Berichte. Handelt es sich aber um bekannte Künstler, so war man zu allen Zeiten für jede, auch die kleinste Meldung dankbar, die uns ihre einstige leibhaftige Existenz verbürgt. Abkunft, Besitz, Hausstand, bürgerliches Ansehen und persönliche Beziehungen, von dem allen erzählen uns, wie ich schon gelegentlich eines Beitrages zur Biographie Hans Müelichs ausführte (Histor. Jahrbuch 45 (1925) S. 317 ff.), die überkommenen Werke nichts. Und auch zu den Werken fügen die Aufzeichnungen der Zeitgenossen meist noch eine Anzahl, die heute verschollen, oft auch noch unerkannt sind, und deren bloße Nennung geeignet ist, das Bild, das wir von dem Umfange der Betätigung und von der Leistungsfähigkeit des Künstlers besaßen, zu erweitern und zu vervollständigen. In diesem Sinne möge der den Notizen vorausgeschickte Überblick aufgefaßt werden. Er ist nur statistisch-biographisch gedacht und wird erst durch eine erschöpfende Darstellung auf Grund der Denkmäler, wie wir sie für die Blütezeit der Münchener Malerei vielleicht bald von E. Buchner erhoffen dürfen, Leben gewinnen.

Vom Beginne des 14. Jahrhunderts bis zum Tode Erasmus Grassers (1518) und Jan Polacks (1519)

1. Die Quellen.

Für den ersten Teil schien mir der zweckmäßigste Endpunkt der fast gleichzeitige Abschluß der Tätigkeit Jan Polacks und Erasmus Grassers, der letzten großen und bekannten Vertreter der mittelalterlichen Kunst Münchens. Ein Zufall ist es, daß auf diese Weise, mit den ältesten vorhandenen Stadtkammerrechnungen von 1319 beginnend, genau ein Zeitraum von 200 Jahren behandelt wird. Da fast nur städtische Rechnungen vorliegen, tritt der Anteil der Stadt an der Kunstpflege bis zur Mitte des 15. Jhdts. unverhältnismäßig stark in den Vordergrund. Besonders zu bedauern ist der Mangel an mittelalterlichen Kirchenrechnungen und -büchern. Von den kirchlichen Urkunden Münchens sind die hauptsächlichsten den Bänden 19 und 20 der Monumenta Boica (St. Peter, Pütrichkloster, Ridlerregelhaus, Augustinerkloster, Chorstift U.L. Frau, Klarissinnen) veröffentlicht. Die „Literalien" ergaben für das Mittelalter keinerlei Ausbeute. Die ungeheure Zahl der Urkunden und Literalien der altbayerischen Klöster, von welchen fast jedes Beziehungen zur Hauptstadt unterhielt, miteinzubeziehen, lag außerhalb des meiner Arbeit gesteckten Rahmens. Ich komme darauf vielleicht bei Behandlung der säkularisierten Klosterbibliotheken zurück. Ihre Bearbeitung würde der gesamten altbayerischen Kunstgeschichte außerordentlich zugute kommen. Für die bedeutendsten Meister (Angler, Mäleskircher, Jörg von Polling, genannt Ganghofer, Polack und Grasser) wurden bei den Klöstern, wo sich am ehesten Erfolg erhoffen ließ, z. B. Ettal, Polling, Wessobrunn, Steingaden, Rottenbuch, Weihenstephan, Neustift, Scheyern und Raitenhaslach wenigstens Stichproben innerhalb der entsprechenden Zeiträume vorgenommen. Auch für die Ermittlung der Ausgaben des Hofes gibt es vor dem Beginne der Zahlamtsrechnungen 1550 nur sehr vereinzelte archivalische Behelfe. Was die benützte Literatur betrifft, so bilden die von Nagler in seinem Künstlerlexikon, in seinen Monogrammisten und in dem von ihm herausgegebenen „Münchener Kunstanzeiger" 1865 niedergelegten, teils angeblich auf archivalischen Studien beruhenden, teils anderweitig überlieferten zahlreichen Notizen ein Problem für sich. Seine Hauptquelle ist das „Zunftbuch" und das „Archiv der Malerzunft",

Digitized by Google

das vor ihm anscheinend schon Lipowsky und Westenrieder benützen konnten, und das 1772 aus dem Besitze der Zunft an den Geheimrat und Geschichtsforscher Kaspar von Lippert und weiter in Privatbesitz überging, seit Nagler aber verloren gegangen zu sein scheint. Trotz meines Aufrufes in den Münchener N. N. (Weihnachten 1925 Nr. 356) wurde über den Verbleib des äußerst wichtigen Materials bis heute nichts bekannt. Seine Verwertung für das „Künstlerlexikon" beginnt erst mit Bd. 9 (1840, Buchstabe M), und ich habe es von da an ebenso wie die Monogrammisten auf alle Hinweise nachgeprüft. Ich stehe vielen skeptisch gegenüber, da sie mit dem Inhalt anderer noch existierenden und vor Augen liegenden Quellen oft gänzlich unvereinbar sind. In Ermanglung der Originalakten mußten sie gleichwohl mitgeführt werden. (Über ein zweites, Ende des 16. Jhdts. beginnendes Zunftbuch vgl. R. Berliner, Kunstchronik 1921, Nr. 22, S. 435 ff. und Nr. 27, S. 733.) An sonstiger Literatur habe ich noch die Urkunden- und Aktenpublikationen im „Oberbayerischen Archiv" und im „Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" herangezogen, ferner die gesamte Literatur zur Münchener Orts-, Kunst- und Kirchengeschichte, deren Titel aus H. Sepps Bibliographie zu ersehen sind. Kunsthistorisch grundlegend für den hier zu berücksichtigenden Zeitraum sind folgende Arbeiten: B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jhdts. (Obb. Archiv 49, 1896). Derselbe, Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. (Akademieabhandlung 1904). H. Karlinger, Studien zur Entwicklungsgeschichte des spätgotischen Kirchenbaus im Münchener Gebiet. (Diss. 1908). K. Freund, Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone im Ausgang des Mittelalters. (Diss. 1906). H. Buchheit, Ausstellung Altmünchener Tafelgemälde des 15. Jhdts. (1909.) P. Frankl, Die Glasmalerei des 15. Jhdts. in Bayern und Schwaben. Straßburg (1912). Endlich H. Buchheits Liste der Münchner Glasmaler bei J. L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei (Leipzig 1914) S. 142.

Berücksichtigt sind in unseren Auszügen 1. die Maler und Bildhauer. 2. Die Baumeister. 3. Von den Vertretern des kunstgewerblichen Handwerks die Goldschmiede, die zur Zunft der Maler gehörenden Glaser (Glasmaler), die Schlosser mit den Uhrmachern und Kistler. Die 1. Gruppe wurde auch durch die sämtlichen Steuerbücher verfolgt. Von der 2. Gruppe wenigstens die bedeutenderen. Von der 3. Gruppe wurden, abgesehen von ihrem Vorkommen, in den Rechnungen stets die Vierer der betr. Zunft nach den Protokollen mit aufgenommen. Darauf habe ich mich für das Mittelalter, abgesehen von einigen Ergänzungen, auch bei den Goldschmieden beschränkt, um nicht sämtliche bereits von Frankenburger gebrachten umfangreichen Stellen wiederholen zu müssen. Dagegen habe ich einer Anregung E. v. Bassermanns folgend den Uhrmachern besonderes Augenmerk zugewandt. Da es sich bei den Aufträgen des Hofes und der Stadt ohnedies immer um die besten Meister handeln dürfte, ebenso bei der Wahl zum Vierer, wird in allen Gruppen kaum ein wichtiger Name fehlen.

Die archivalischen Quellen für den Zeitraum von 1300—1520 sind folgende:

A. Für die Stadt.

a) Die Stadtkammerrechnungen ab 1319 ff. Sie zerfallen, anfangs in mehrjähriger Haushaltsaufstellung, in Einnahmen (recepta), von welchen die für gewährtes Bürger- und Meisterrecht und für die Nachsteuer (s. unter 2) wichtig sind, und Ausgaben (distributa) mit den Abteilungen für Besoldung, für die „opera communia" oder „umb gemain ding", für „gemainen pau" und für „Ratsgeschäft (d. h. Aufträge des Rates), das nit pau ist", ferner für Botenlöhne, Zehrungen, Ehrungen und laufende Sonderausgaben größeren Umfangs, wie Brückenbauten und Wehrhaftigkeit. Daneben gibt es in sehr vereinzelten Exemplaren und meist sehr dürftigen Inhalts noch die Stadtvormerkungsbücher, Baumeisterrechnungen und Memoriale. Wertvoll sind die darunter vorkommenden, von mir als Einwohnerlisten betitelten, hauptsächlich für Aufstellung an Arbeitskräften zu allgemeinen Bauvornahmen (Stadtgräben usw.) hergestellten Verzeichnisse (z. B. 159, 161 und 163). Die Münzeinteilung ist ungefähr folgende: 1 lb. ℔ hat 8 Schilling (ß oder sh), 1 Gulden (= fl) = 7 Schilling; der Schilling hat 30 Pfennige, der Pf. = 2 Heller: 1 Kreuzer = 3½ ℔. Vorhanden und durchgesehen: 1318—24, 1325—45, 1361, 1360—62, 1367, 68, 69, 71, 77, 78, 79, 80. 81, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 1400, 1400—02, 1402—03,

Digitized by Google

1404—1406, 1407, 1408, 1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1421—30, 1431—1439, ab 1450 lückenlos. — **Stadtkammervormerkungsbücher**: 1416—18, 1417, 1418, 1419, 1422, 1424, 1425—26. — **Stadtkammer-Memorial**: 1391, 1394, 1399, 1400, 1401, 1403, 1404, 1404/5, 1407, 1408, 1408/09, 1408—55, 1410, 1411, 1412, 1412, 1414, 1415, 1416, 1419, 1420, 1424, 1425, 1428, 1441/42, 1442, 1443, 1452—54, 1500, 1503, 1504—07, 1511, 12, 1514, 1519. — **Baurechnungen**: 1439—40, 1441. — **Baumaterial**: 1411—12, 1447, 1459, 1470. — **Baumeisterrechnung**: 1408, 1413, 1417, 1438, 1441—45, 1447—49, 1467—69, 1517.

b) Die Steuerbücher der Stadt ab 1368. Sie enthalten Straße für Straße die Namen sämtlicher Steuerpflichtigen, ob Bürger oder Nichtbürger, in der Regel auch die aus irgendeinem Grunde persönlich Befreiten, unter welchen sich nebst Ärzten, Hebammen, im Kirchendienst stehenden Personen usw. auch hervorragende, namentlich für die Stadt arbeitende Künstler und Handwerker (z. B. Gaspar Schnitzer 70 und 74, Ulrich Maler 81) befinden können. Von den heute nicht mehr gebräuchlichen Straßennamen kommen am häufigsten vor die später zu kleinen Künstlerkolonien sich entwickelnden beiden Schwabingergassen, nämlich die vordere oder I. (Residenz-) und hintere oder II. (Theatiner") Gasse, die Kreuzgasse (Promenadeplatz), die beiden Zentren um die Frauenkirche (nördlicher Marienplatz mit Diener-, Wein-, Burg-, Kaufinger- und anderen Seitengassen) und um die Peterskirche (südlicher Marienplatz mit Rindermarkt, Rosengasse usw.) und das ebenfalls nach beiden Pfarreien längs geteilte Tal, ferner die Grackenau (Platzl). Einzelne Bezeichnungen: Gracia, Gracianer bei Gnadensteuer, in der Regel für Neuverheiratete im 1. Jahr, deutet auf Selbständigmachung des Künstlers (z. B. Amberger 287, Linhart Rinck 354). — Inq. = inquilinus = Inwohner, Untermieter. — Nachsteuer, Jahressteuer in dreifacher Höhe, die bei Wegzug aus dem Steuerbezirk erhoben wird. — Patrimonium oder matrimonium, einmalige Steuer noch ein Jahr nach dem Tode des V. oder der M. von deren Vermögen erhoben. — „Für pueri... Steuer für das Vermögen von Waisen, entrichtet vom Vormund. — Relicta = Witwe. — Zugesetzt oder abgesetzt bei Anheiratung oder Erbschaft, bzw. Ausheiratung von Vermögen. — Auch für auswärts liegendes oder von auswärts geliehenes Geld wird gesteuert (z. B. Ölgast und Mäleskircher 287, 304, 324). Die Steuern werden gewöhnlich im Herbst erhoben, manchmal außerdem auch im Frühjahr. (Vgl. F. Solleder, Münchens Stadtwirtschaft im M.-A. Diss. 1919; über die Steuerregeln und -sätze die Steuer-Ordnung von 1561 im St.-Arch.). Vorhanden und durchgesehen: 1368, 69, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83 I u. II, 87, 88, 90 I u. II, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99. 1400, 01 I u. II, 03, 05 I u. II, 06, 07, 08, 10 I u. II, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 23, 31, 48, 62, 86, 90, 96, 1500, 08, 09.

c) Die Gerichtsurkunden der Stadt München (hauptsächlich Käufe und Verkäufe, Verträge), in denen Künstler als Hauptbeteiligte oder Zeugen erscheinen können. Zugrundegelegt wurde der vortrefflich verzeichnete Bestand des Hauptstaatsarchivs, dessen Indices sogar die einzelnen Künstler und Handwerker nach Gruppen ausscheiden. Vorhanden ab 1239 ff.

d) Das Gerichtsbuch der Stadt München, eine Art von protokollarischen Aufnahmen ähnlichen Inhalts, ferner Urteile in Schuldensachen u. dgl. Vorhanden und durchgesehen 1368—1391, 1392—1400.

e) Die Ratsprotokolle seit 1459. Verzeichnen sehr summarisch Beschlüsse des Rates, z. B. Berufungen und Anstellungen (Zimmermeister Heinrich 224, L. Rottaler 316), Aufnahme zu Bürgern und Meistern, wichtige Ereignisse (z. B. Hussitenkrieg, Fürstenheiraten, Erbhuldigungen usw.), vor allem die periodisch gewählten Inhaber öffentlicher Ämter und die „Vierer des Handwerks", d. h. die 4 (oft auch nur 2) Vorstände der Zunft. Vorhanden und durchgesehen: 1459—68, 1469—82, 1483—1494, 1495—1501, 1501—07, 1508—14, 1515—20.

f) Das Grundbuch. Ein nach den 4 inneren und 4 äußeren Stadtteilen und ihren Straßen eingeteiltes Buch, das die auf den Häusern und Grundstücken liegenden Renten, die sogenannten Ewiggelder (nicht etwa die fortlaufende Reihe der Besitzer) und die Weiterveräußerung dieser Bezüge oder Lasten verzeichnet. (Ewiggeld = ewige Rente, für den Käufer und Verkäufer unlöslich.) Das einzige aus dem M.-A. ist das vom Hackenviertel, auf dem Einband mit 1440 bezeichnet, in Wirklichkeit 1484 angelegt. Doch enthält es wie glücklicherweise

Digitized by Google

auch die 8 erst 1573—76 aufgenommenen Grundbeschreibungen sehr weit zurückgehende Einträge. Durchgesehen sämtliche 9 Bände (Kreisarchiv).

B. Für den Hof.

g) Die sog. Kassasachen und Quittungen, lediglich Zettel oder kleinere Verzeichnisse. Durchgesehen Fasz. 1—49 von 1353 an (Hauptstaatsarchiv).

h) Das Ausgabenbuch des in Straubing residierenden Albrecht d. Jungen, Sohn Albrechts I. von Straubing (geb. 1368, Statthalter seines Vaters in Straubing seit 1389, gest. 1397). (Hauptstaatsarchiv, Straubing Ger. Lit. 3½.)

i) Fragmente von Ausgabenbüchern Albrechts IV. (geb. 1447, reg. 1465—1508) für die Jahre 1467, 1491, 1495, 1503 und 04 (in verschiedenen Archiven).

k) Die sog. Fürstentomi. Im 18. Jhdt. aus der in der Kanzlei des Münchener Hofes angefallenen nichtpolitischen Korrespondenz früherer Jahrhunderte gebildete feste Bände. Dazu Repertorium mit ausführlichen Regesten. Bd. 1—41, von 1291 ff. (Hauptstaatsarchiv.)

l) Die sog. Fürstensachen, willkürlich nach Angelegenheiten, die nicht nur die Münchener, sondern auch die übrigen Wittelsbacher und ihre Residenzen betreffen, gesonderte Aktenfaszikel, z. B. Personaletat, Jagd, Kunstsachen. Erst vom 16. Jhdt. ab ergiebiger. (Hauptstaatsarchiv.)

2. Die Ergebnisse.

1. Bis zum Auftreten Gabriel Anglers.

In den ältesten Dokumenten wird uns neben Maurern und Zimmerleuten, darunter solchen von auswärts, und neben den als „artifices" bezeichneten Schlossern und Schmieden (1 u. 2) ein Schnitzer Johann (1319 u. 20) genannt. Gleich seinem Nachfolger Berthold (1342—60) ist er von der Stadt hauptsächlich mit der Anfertigung von Armbrüsten (1, 2, 17) betraut. Diese Aufgabe schloß künstlerische Betätigung nicht aus. Johann kommt also mit Berthold, der allerdings in der besonderen Gunst des Hofes stand und ein Haus unmittelbar vor der Alten Veste angewiesen erhielt (12, 15), das wie die Ausübung des Handwerks in der Familie blieb (42, 47, 48), ebenfalls als Meister des Stifterreliefs Ludwigs des Bayern in der ehemaligen Lorenzkirche des alten Hofes in Frage. (Im 18. Jhdt. war die Marienfigur mit Stoff bekleidet, über dem Bild stand „1724 renoviert"; so Cgm 2085 f. 8.) Von künstlerischen Neigungen des Kaisers zeigt sich in den Akten keinerlei Niederschlag. Der von Frz. Trautmann (Jahrb. f. Münchener Geschichte 1, 1887, S. 20) erwähnte „welsche Meister Ruprecht" ist nicht nachweisbar. Bekannt ist die Verordnung vom Jahre 1315, den Marktplatz nicht zu stark einzuengen, „das der margt dest lustsamer und dest schöner und dest gemachsamer sey, Herren Bürgern, Gesten und allen Läuten, die darauf zu schaffen haben" (M. Bergmann, Beurkundete Geschichte Münchens, 1783, S. 52) und jene von 1342, die Häuser mit Ziegeln zu decken und womöglich mit Stein zu bauen (Mon. B. 35 Nr. 67). Die Stadt zahlt dem Kaiser einmal die, vermutlich für die im großen Brande von 1327 teilweise zerstörte Alte Veste notwendigen Glaserarbeiten (10) und einen Betrag in die Apotheke seines Astrologen Hermann (14). Nicht ohne Einfluß auf das Kunstleben mag der Versuch des Kaisers, 1340 den Handelsweg von Venedig nach Brügge über München zu führen, gewesen sein (11). Margaretha stiftet ihr Brautkleid, das in einen mit Tierfiguren bestickten goldenen Ornat umgearbeitet wird (5), der Peterskirche.

Geiß und Wolter konnten für St. Peter einige in späteren Aufzeichnungen überlieferte Nachrichten bringen. Davon ist die merkwürdigste, daß die Pröpste der Kirche 1375 das Gemälde des Choraltars nicht in München, sondern um den hohen Betrag von 400 fl. bei dem Meister Peter in Straubing bestellten (31a). Es gab damals in der Stadt auch nur zwei Vertreter des Handwerks, den Meister Martin, 1362 mit einem Betrage für gemalte Heerfahnen (20) zum ersten Male erwähnt, wohnhaft in der Dienersgasse und tätig bis 1381, und den Meister Ull (1368—1397) am Rindermarkt. Neben den beiden kennt das 1. Steuerbuch noch den als Glaser, später wiederholt auch als Maler bezeichneten (Conrad) Örtel — ob es der gleiche Bürger ist, der 1380 nach Rom geschickt wird (38), bleibt fraglich — wohnhaft in der hinteren Schwabingergasse. 1370 erhält St. Peter wieder ein goldenes Meßgewand mit Vögeln (26), 1384 läßt sich die Kirche von dem polnischen Organisten Lorenz — 1395 wohnt ein Orgelmeister im Hause des Ligsalz (66) — eine neue Orgel bauen (46). Die Frauenkirche erwirbt 1361 Ritualbücher und Kirchengeräte von der üblichen Art (19) und weist heute noch Teile eines Fen-

Digitized by Google

sters von 1395 auf (Frankl S. 7). Die Stadt selbst sendet 1380 Gaben zur Sebastianswallfahrt nach Ebersberg (38). Bei der Erwähnung öffentlicher Bauten fällt auf, daß sich die allerdings nur von späteren Chronisten gemeldete und archivalisch nicht belegte Katastrophe des Jahres 1327 in den Rechnungen nicht bemerkbar macht. Der alte Hof wies 30 Jahre später Gebäude aus Stein und ein „neues Haus" auf (16). Die Baugeschichte des älteren Rathauses — die Rechnungen zwischen 1345 u. 60 fehlen — ist ungeklärt. 1367 erhält die „neue Ratsstube" Fensterstöcke und ihre Gläser werden erneuert (21) und für den Rathausturm ist wohl die Uhr bestimmt (28), die Münchens ältester nachweisbarer Uhrmacher, der Schmied Walther, 1371—81 um das hohe Quartalgeld von 3 fl. zu überwachen hat. Die „Horglocken" — 1368 erscheint bereits ein Glockengießer Konrad — lieferte ein gewisser Nürnberger. Herzog Johann († 1397) schuldete dem Maler Ulrich (65) eine stattliche Summe.

Weiter zurück als die Maler lassen sich neben den mit Berthold vielleicht einer Familie (22 u. 42) angehörenden Schnitzern Ulrich (1367—85) und Martin (42, 48), ferner neben Seitz (1361—78), der z. T. bedeutende Aufträge erhält (23) und Hänsel (1368) die „Steinmässel" verfolgen: 1345 ein ungenannter Meister (13), im Steuerbuch von 1368 ein Konrad im Tal Petri (bis 1392), 1376 ein Hans (32), 1379 bis 1405 ein Simon; 1390 ist der fürstliche Kastner sogar einem Meister Heinrich von Ybs verpflichtet. Hohes Ansehen scheint der 1392 im Steuerbuch genannte Bildhauer Stephan (57) genossen zu haben, da Albrecht der Junge (geb. 1368 u. † 1397) in Straubing, der unter den Malern den bereits erwähnten, dort ansässigen Peter (56) vorzog, bei ihm in München 1392 eine Georgstatue in Auftrag gab (58), die auf dem Floß nach Deggendorf und dann donauaufwärts befördert und in Straubing von dem Meister Hans im Karmeliterkloster aufgestellt wurde. (Vgl. Ph. M. Halm nach Freyberg in Kunst und Handwerk, 1914, S. 294ff. und Kunstdenkmäler, Stadt Straubing, S. 216, wo auch Tafel XXIV Albrechts hervorragendes Grabdenkmal). Übrigens ließ der Herzog auch Stech- und Turnierzeug für sich und seine Freunde von einem Münchener Plattner, vermutlich von dem auch für Herzog Johann beschäftigten Meister Heinrich (65), bearbeiten (51, 55). Nagler behauptet (Kunstanzeiger 1865, S. 49) ohne Beleg, daß Albrecht, den er irrtümlich in Landshut sterben läßt, außerdem eine Statue bei dem Steinmetz Hans (in München, oder ist es der Straubinger?) und zwar für Seligenthal bestellte und Hans mit den genannten Meistern Stephan und Peter 1392 mit sich nach Landshut genommen hat.

Bei manchem „Schnitzer" und „Maler" des Steuerbuchs ist es zweifelhaft, ob sich die Bezeichnung auf seinen Beruf bezieht, so bei den „Malern" Älbel (33, 54!), später auch Judenmaler genannt (114), Kramer oder „institor" (44, 45, 49) und Konrad (57), vielleicht auch Frid (30). Für das letzte Viertel des Jahrhunderts ergibt sich neben Martin, Ull und Örtel eine stattliche Reihe: Frid von Altomünster 1373 (30, ob identisch mit Fridl 1387 ff.?), Jörg, Görg oder Jörig (1373—78) — er scheint ein Sohn oder Schüler des Martin zu sein, da er 1383 mit dessen Witwe zusammenwohnt (45) — mit seinem Bruder Liendl (1388—1406) in der Stadt Petri, Albrecht in der Schwabingergasse (1379—88), Haimeran in Tal Mariä (1378—97), Ulrich Stainpeck (1383—93), Fridl in der Dienersgasse (1387—90), Heinrich Holer, von Sighart fälschlich Holzer genannt (1390 bis 1418), in der Dienersgasse, Kristan (1392 bis 94) in der Stadt Petri, ein gewisser Hans (59, 62) in der Stadt Mariä (1393—1423) neben einem Maler Hans Schnitzer (1394) in der Grackenau, Stephan (1394—1419) in Tal Mariä, Perntritt (1397—99) in der Stadt Mariä, Jecklin oder Jacob, auch Paternusterer (Anfertiger von Rosenkränzen) genannt (1394—1423), Peter (1399—1400) und Jobs (1399—1403) in Tal Mariä, Perchtold (Nons?) in der Stadt Mariä (1399—1406).

Allmählich mehren sich auch die Aufträge der Stadt, die künstlerischen Charakter tragen. 1393 beschafft man Gold, Silber und Lasur, um den Rathausturm mit Wappen und Mönchen bemalen zu lassen, von Ott, dem Zinngießer, erhält er eine Bedachung, ebenso wird das ganze Rathaus verziert, die Gläser in den beiden Ratsstuben werden gebessert (60), womit 1394 ein „Schnitzer" (also war der Maler Hans Schnitzer auch Glasmaler?) und 1395 der Meister Jecklin oder Jakob (67), der später ständig damit zu tun hat, betraut wird. 1394 läßt man Marmor von Salzburg kommen, ver-

Digitized by Google

mutlich durch den Maurer und Steinmetz Simon, der wohl den ganzen Bau leitet, da er den Turm „unterführt" und an den Fenstergesimsen arbeitet, mit ihm der Steinmetz Stephan. Dem Maler Stephan erteilt die Stadt 1396 den Auftrag zu einer Tafel nach Freising (in den Dom?), deren Gesamtkosten (69, 71) von 9 lb ₰ allerdings nicht hoch sind.

Während der Maler nach Bedarf bestellt wird, stand einer der Schnitzer wie der genannte Seitz immer unter den Besoldeten, da er für die Bewaffnung mit Armbrüsten zu sorgen hatte. Aus dem gleichen Anlasse erhielten die Schnitzer Ulrich (1368, 22) und Gasper (1397 u. 99) Steuernachlaß oder -ermäßigung (70 u. 74). Ausdrücklich und zum erstenmale als Bildschnitzer wird 1395 ein Hans Suntag in der Schwabingergasse (66) aufgeführt. Ein anderer Hans wohnt in der inneren Stadt (1372), Marquart (1390) in der Burggasse, Martin (1392) in der inneren Stadt Mariä. Ein Haus am Roßmarkt besaß der Schnitzer von Landsberg (1392—1407). Bildhauer, Steinmetze und Maurer sind noch nicht scharf auseinandergehalten. Der obengenannte Stephan führt die beiden ersten Bezeichnungen (57, 63), der Meister Simon ist auch Maurer (66). Neben einem Chunrad von Amberg in der Sendlingergasse (1395—1440) gibt es noch einen Chunrad in der inneren Stadt (1392) und einen Caspar Statler (1397—1441) und Wilhelm (1399). Nagler (a. a. O.) kennt von all diesen nur einen Steinmetz Heinrich, dessen ungenannter Sohn die 1365 (nach Geiß 1368) eingeweihte Peterskirche und gegen 1392 deren Turm vollendet haben soll. Daß er 1487 (sic! statt 1387?) in der Dienersgasse wohnhaft gewesen sei, stimmt nicht mit dem Steuerbuch. Vielleicht war es der 1390 erwähnte Heinrich von Ybs (53) oder jener Heinrich von München, dessen Bruder Karl in Landshut dasselbe Handwerk ausübte und dessen Sohn 1426 in Aschpach (bei Wien) lebte (132). Die meisten der eben genannten Künstler und Baumeister überschritten die Schwelle des Jahrhunderts. Wir finden nun weiter unter den Malern einen Ott (1401—19) und Sternsecher (1403—04) in der Stadt Mariä, Aigenmann 81) oder Angermann 84) im Tal Mariä (1403—07), Andre (1405), vermutlich derselbe wie Andre Schnitzer (92) mit Liebel (1405—1440) in der Prannersgasse, Vital, nebenbei auch Goldschläger (1406—19), in der inneren Stadt Petri, Martin, in der inneren Stadt Mariä (1407—45), Bartholome (1408—50) und Chunz in der inneren Stadt Petri, später Mariä, wohl der gleiche mit Chuntz Sachs (1418—48). Mag des letzteren Name schon fremde Herkunft verraten, so dürfen wir eine solche bestimmt annehmen bei Hanns Kassauer (1406—12) und Hans von Speir (1410—12). Ersterer erinnert zu sehr an den Maler und Bildhauer von Wien, den Schöpfer des berühmten Freisinger Hochaltars von 1443, Jakob Caschauer, als daß man nicht an irgendwelche Beziehungen glauben möchte. Vielleicht können sie einmal klar gelegt werden. (Im Münchener Gerichtsbuch jener Zeit ist der Name noch mehrfach vertreten.) Abwechselnd mit Hans von Speier erscheint ein Hans Polaner (1413—24; von Bolanden?) in derselben Straße. Es könnte sich um ein und dieselbe Person handeln. Von auswärts stammt endlich noch Ulrich von Rastatt 1405 als Gratianer und verheiratet in der vorderen Schwabingergasse (82) wohnhaft, seine Frau hieß Elspet, seine Tochter Margaret (87 u. 104).

Als Schnitzer der Stadt wird ein Chunrat besoldet (78), ein Engelhard Schnitzer besitzt 1403 ein Haus in der Sendlingergasse (80), ein Perchtold (1400—06) in der Stadt Petri, Haincz (1406) in der Neuhausergasse. 1415 erscheint im Steuerbuch ein Jörg Snyczer als Goldschmied, wahrscheinlich derselbe, dem im gleichen Jahre das Zollamt übertragen wird — die Verleihung eines öffentlichen Amtes an Künstler und Handwerker kommt vor —, das er lange Zeit beibehält. Auf Chunrad folgte 1422 im städtischen Dienste Friedrich. Der Schnitzer Andre, nach späteren Andre Wunhart, vielleicht Schnitzer und Maler zugleich, wenn er mit dem Andre in der hintern Schwabingergasse des Steuerbuchs von 1410, 1411, 1412, 1415 u. 1416 identisch ist, der an derselben Stelle 1416 ausdrücklich „pildsnyczer" genannt wird. Zur Erinnerung an seine verstorbene Tochter soll er einen mit ihren Haaren ausgestatteten Kruzifixus in das Kloster verehrt haben, wie sich nach Nagler (Kunstanz. S. 61 u. K.L. 22, 130) noch 1802 ein ähnlicher in der Wieskapelle befand (112a). Der Steinmetz Chunrad, Chuntz von 1410 u. 1412, Eidam des Goldschmieds Kraestel (96) in der Stadt Mariä ist ein anderer als der bereits genannte Chunrad Stadler in der Schwabingergasse (104), der Stein-

Digitized by Google

metz Hans (1415) wohnt mit seinem Schwiegervater Simon „beim Spital“ (105). Ebenda wohnt 1412 der Steinmetz Peter, 1416 Fuchs genannt (108), 1418 finden wir noch einen Wernher ohne Eintrag in der vordern Schwabingergasse (114).

Um die Jahrhundertwende setzt auch Naglers Zunftverzeichnis ein. Er zählt zu den „Führern“ (Vierern) den „Altmeister“ Maler Peter (siehe oben), der 1410 auch in Dietramszell gemalt haben soll, einen uns sonst unbekannten Seitz (sicher Verwechslung mit dem Schnitzer, der als solcher ja derselben Zunft angehörte), und den bereits erwähnten Wunhart, der mit Peter 1417 der Zunft vorstand. Der Maler Holer ist 1418 unter den Toten; dem Maler Martin (s. oben), 1417 Bürger, möchte er ein „in der Schleißheimer Gallerie befindliches Bild von 1421“ zuschreiben, von einem „Ulrich dem Schilter“ behauptet er irrtümlich, daß er 1427 für die neue Ratsstube das jüngste Gericht malte, das 1429 bei dem großen Brande des Rathauses wieder zugrunde gegangen sei. 1428 sei er dafür bezahlt worden. Gemeint ist wohl der obengenannte Ulrich (von Rastatt), aber der Eintrag in die Kammerrechnungen findet sich nicht.

Sehen wir uns bei den öffentlichen Arbeiten um, so erhalten wir wiederum eine kleine Auslese der angesehensten aus den vielen Namen. Die Künstler haben zu tun. Es geht ein frischerer Zug durch die Bautätigkeit. Ein sehr umsichtiger Mann scheint namentlich der Zimmermeister Niklas Lauterbach gewesen zu sein. Seiner Tüchtigkeit wegen gewann ihn die Stadt, nachdem er schon länger in ihren Diensten stand, 1423 auf Lebensdauer durch Gewährung einer Leibrente (126). Zu den im Jahre 1429 beabsichtigten Bauten läßt er sich Pläne und Aufrisse durch einen Maler anfertigen, damit man (d. h. wohl die Ratsherren) besser wüßte, wie die Sache umzustellen sei (138). Mit dem Maurermeister Strobel geht er im Auftrage der Stadt 1433 nach Landshut, um nach dem Beispiele dieser Stadt München ebenfalls mit ansehnlichen Häusern zu zieren (145), und dann mit seinen Gesellen nach dem prächtigen Augsburg zu einem großen Meister, „um zum Nutzen der Stadt“ noch etwas zu lernen und auch einen Ziegelmeister hieher zu bringen (145). Des Malers Jakob regelmäßige Beschäftigung bleibt es auch weiterhin, die Gläser im Rathaus und anderen Gebäuden zu erneuern und auszubessern, 1402 malt er das Kammerstübel, aus der Rechnung von 1416 geht hervor, daß es sich bei seinen Arbeiten um „gefarbletes Glas“, diesmal für die „neue Ratsstube“ handelt (109). Sein Mitarbeiter ist der Meister Ott, der 1409 das Geschäl um den Ofen in der Ratsstube bemalt (90) und zur Ausschmückung anderer Bauten beigezogen wird. Der Ratsturm wird abermals verschönert, 1406 erhält er verglaste Ziegel (83), 1416 liefert der Nusser von Nürnberg das Zinn zur Bedachung. Am 22 April 1418 entstand nach Destouches (M. N. N. 1897, G.-A. 398) ein Brand, der den Turm und den größeren Teil des Rathauses zerstörte. Der Schmuck der Tore wird erneut, der Sendlinger Turm wird 1411 dem Hans von Speier zugeteilt (98), das Angertor 1418 dem Maler Martin, das Taltor, das ein Kruzifix mit 2 Wappen erhält, dem Hans Polaner (128). Ott und sein Sohn „wecken und malen“ 1423 den Neuhauser Turm (126), „zwei Maler“, vermutlich Martin (Martl) und Vital, wecken 1419 den „Schützenturm“ und versehen die Türen der Ringmauer zwischen Anger- und Sendlingertor mit den Stadtfarben (119), ebenso Ott allein deren 24. Der gleiche arbeitet 1420 an des Tömlingers Turm (112). Polaner malt 1414 die „Gilden“ am Rechthaus (103), Jakob und Ott versehen das Zollhaus am Sendlingertor mit Gläsern (115 u. 126), ebenso die Schergenstube (119) und die Schule (103) von St. Peter, die 1416 gedeckt wird (109), Kuntz Sachs das Bleichhaus (137).

Besonderer Liebe erfreuen sich wieder die öffentlichen Uhren. Es gibt nun deren zwei, auf dem Ratsturm und bei St. Peter und es scheint auch für die letztere ein Uhrmeister bestellt zu sein. Doch ist es ungewiß, für welche der Bildhauer Konrad Stadler 1407 „zwei Bilder“, d. h. wohl plastische Figuren, herstellt (86), da in demselben Jahre der Erker am St. Petersturm mit einem Knauf versehen und gedeckt und ein Seil zu der Uhr erworben wird. 1408 vergoldet Ott die zwei Zeiger und malt die Uhr, den Erker und den Zirkel (89), 1415 gibt es schon ein richtiges Männleinlaufen; der Maler Jörgel macht die Männlein fertig und gibt ihnen Röcklein (106) und 1432 sehen wir den Maler Martin ebenfalls bei den 2 Uhrmännlein an der Arbeit (142). 1436 richtet der Uhrmeister Andre die Mändlein an der alten Uhr, macht zu der Uhr auf den Rindermarkt und ins Tal, d. h. wohl zu den

Digitized by Google

nach dieser Richtung sehenden Zifferblättern von St. Peter, 2 Zeiger (149) und erneuert die ganze Uhr (150), 1406 ist der Uhrmeister Hans und sein Bruder steuerfrei (84), sie standen also wohl im Dienst, 1407 besorgt der Uhrmeister Heinrich die Uhr (86), 1411 ein Feinhamer (97), gleichzeitig wurde ein neuer Uhrmeister in Chunrat von Landshut bestellt, der jedoch 1413 schon wieder starb. 1415 steuert Jörg mit seinem Sohn Jakob in der Schäfflergasse, 1427 erhält ein gewisser Lufft die Aufsicht über die Uhren (131). Allerlei Beihilfe erforderte auch die Wehrhaftigkeit des Landes und der Fürsten. Seltsamerweise oblag Jakob als Maler auch die Aufgabe, „die Büchsen in Öl zu tränken" (79). Der Schnitzer Chunrad und der von Landsberg fanden „in den Läuffen der Herren und von des Krieges wegen" (121) reichlich Beschäftigung. 1407 versuchte ein Büchsenmeister Feuerpfeile und Kugeln auf dem Rathaus (86), 1427 ließ die Stadt durch den Maler Bartholome 13 große Schilde von Silber und gutem Blau auf die Zelte machen, die sie dem Herzog Albrecht zur Hussenfahrt, mit der auch der städische Zimmermann Karsthansel und der Glockengießer Hansl zog, zur Verfügung stellte. Leider ging sie ja, wie der brave Stadtschreiber nicht zu erwähnen vergißt, „nicht zu Nutz und Frommen der Christenheit" aus (134).

Zur Baugeschichte der Ende des 14. Jhdts. zur größeren Sicherheit aus dem Alten Hofe vor die Stadtmauer verlegten Wohnung des Herzogs, der sog. „Neuen Veste" liefern die städtischen Rechnungen leider keinerlei Beitrag. Nach Häutles unbewiesener Annahme entstand sie um 1384. Bei den Ausgaben für die Instandhaltung der Stadtmauer wird sie 1397 erwähnt (71). 1403 war der Maler Jakob dort beschäftigt (79). Die Herzöge liehen sich manchmal die städtischen Werkmeister, ohne sie genügend zu entlohnen, wie es dem Stadtmaurer Strobl 1420 bei seinen Arbeiten im Schloß Schwaben erging (121). Zu dem Schloßbau der Herzogin Elisabeth, Gemahlin Ernsts, Tochter des Herzogs Barnabas aus dem Hause Visconti in Mailand, in Odelzhausen 1427 wurden die Maurer Ulrich am Burgstall und der Ziegler Wurm beigezogen (133) (S. auch 451 u. 52.) Die große Zahl der in den beiden Hauptkirchen gestifteten Altäre, deren Patrone aus den Urkunden bekannt sind, gestattet einen Schluß auf die Darstellungsmöglichkeiten, die sie der Plastik und Malerei boten, aber nicht ein einziger Künstler ist auch nur aktenmäßig, viel weniger im Hinblick auf ein noch erhaltenes Werk in feste Beziehung zur damaligen kirchlichen Kunst zu bringen. St. Jacob am Anger erhielt 1404—08 einen Neubau und etwas später gemalte Fenster, auch die noch vorhandene, um 1350 anzusetzende Steinmadonna wurde renoviert (453). Der Maler Ulrich (von Rastatt) liefert „Engel" nach Stams, und zwar im Auftrag der Stadt, da sie ihn dafür 1403 der Steuer ledig sagt (81). Was die Veranlassung hiezu war, ist unbekannt. Endlich mag hier noch auf die undatierten, aber vielleicht in das erste Drittel des 15. Jhdts. zu setzenden Einträge in dem Buche der St. Christoph-Bruderschaft am Arlberg (Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses 3 (1885) S. CLIII ff.) hingewiesen werden, der auch bayerische Künstler angehörten. Es findet sich darunter ein Peter Polaner (Herkunft?), ein Maler Ott, ein Goldschmied Hans von Ebersberg mit seiner Frau Elisabeth, ein Goldschmied Hans Rudolf von München mit Frau Diemut (nach Frankenburger 1381—1409), ein Maler Steffan von München u. Hainrich Holl mit seiner Hausfrau Elspet ebenda; von Landshut: der Büchsenmeister Jacob des Herzogs Heinrich, der Maler Fritz, der Steinmetz Hans der Kumnauer, der Maler Berchtold; von Straubing: Friedrich, der Sohn, und Albrecht, der „knab" des Meisters Peter, ferner der Maler Peter Zerrer mit seiner Frau Osanna und der Maler Hanns Schreiber; von Regensburg: die Maler Ulrich Meczinger und Oswald.

2. Gabriel Angler (1425? — 1485), Gabriel Mäleskircher (1439?—1495) und ihre Zeitgenossen bis zur Erbauung der Frauenkirche.

Im Jahre 1437 ergaben die Stadtsteuern nach dem Kammerrechnungsbuch 2626 lb. und 4 sh. oder rund 3000 fl. In dem gleichen Jahre wurden einem einzigen Künstler, dem Maler Gabriel Angler, für einen einzigen Auftrag in barem Gelde ausbezahlt 2275 fl., nachdem er schon innerhalb der vorausgehenden 3 Jahre — wenn es sich 1437 nicht etwa um eine Gesamtquittung handelt — nahezu dieselbe Summe, rund 2000 fl. in lb., fl. und Dukaten zum Ankaufe von Farben in Venedig u. a. und für seine und seiner Gesellen Arbeitsleistung zugebilligt

Digitized by Google

erhalten hatte. Alles zusammen würde daher das jährliche Steuersoll der Stadt noch um ein bedeutendes übertreffen. Das Werk, das eine so ungeheure Summe verschlang, war der Hochaltar der damaligen, 1468 abgebrochenen Frauenkirche und der dazu gehörige wohl reich geschnitzte Tabernakel, dessen Kosten mit 275 fl. eingerechnet sind (147—155). Das Ganze scheint vollständig zugrunde gegangen zu sein. Man will den Altar noch — als einen Aufbau mit etwa 30 Bildern allein auf der Vorderseite — erkennen auf der Darstellung des Kircheninnern zur Wagner'schen Beschreibung der Hochzeit Wilhelms V. vom Jahre 1568. Nach Anton Mayer, Domkirche (Nachtrag S. 106) war es 1613 schon nicht mehr derselbe, 1620 wurde bekanntlich wiederum ein anderer von Peter Candid aufgestellt.

Der Name Angler begegnet uns in München bereits im Jahre 1396 in der Person des Salwürch (Panzermacher) Konrad Angler (68), der in der inneren Stadt Mariä auffallend hoch steuert (3—5 lb.) Von Herbst 1405—12 steuert „sein vater der Angler" mit. 1418—23 wird patrimonium Konrad Angler von den ungenannten Erben bezahlt. (Der nicht weit davon wohnende Salwürch Chunz von Monheym (112) ist, wie ich nun sehe, ein anderer.) 1431 findet sich der Name Angler nur in folgendem Eintrag gegen Schluß der Engen Gasse: „Oswald Rüshaimer 3 lb. ß monac. uxor, et dedit Rushaimer 60 ß gracia. — Pueri Hans Offinger bei des Anglers tochter, dedit 1 lb. . . ." Dieser Oswald Ruesheimer, 1437 der Schwager Gabriel Anglers genannt (Mon. Boica 20 Nr. 222) stammt aus einem alten Münchener Geschlechte (Obb. Archiv 11, 10 ff.) ist später Stadtunterrichter (1458—62) und zahlt als „Gratianer" weniger Steuer, seine Frau dagegen 3 lb. Sie könnte daher die Tochter des reichen Salwürch sein. Entweder ist sie es selbst oder eine andere Tochter Anglers, die für die Kinder des Hans Offinger steuert. Der alte Konrad A. wäre demnach auch der Vater Gabriels. Gabriel selbst wird weder im Steuerbuch von 1423, noch 1431 geführt, obwohl Nagler in seiner verschollenen Quelle 1425 einen Maler „Gabriel" gefunden haben will. Seine erste sichere Erwähnung bleibt vorläufig die bekannte Anzahlung für den Altar (1434 ff.), er scheint also bis dorthin auswärts gewesen zu sein. Der Name A. findet sich sonst sehr vereinzelt in den Ger.-Urkunden von Weilheim (Ulrich A. 1460), Burgau (Hans A. von Augsburg 1461), Freising (Ulrich A. 1460 u. 1461, Obb. Arch. 11, 311). 1439—40 wohnt G. A. mit dem Maler Bartlme (s. oben) in der inneren Stadt M. zusammen, 1441 wird er in zwei Listen verschieden aufgeführt, einmal noch bei B. und zwar als Hausbesitzer, das 2. Mal in der Schwabingergasse I und von nun an getrennt von B. in der inneren Stadt M. (1445), und seit 1449 in seinem mit seiner Frau Elsbet dort neu erworbenen Hause bis 1482. Der Arzt Sigmund Gotzkircher behandelt ihn um 1460 an einem Augenleiden (P. Lehmann, Haushaltungsaufzeichnungen eines Münchner Arztes. M 1909, S. 27). Vor 1486 muß er gestorben sein. Auffallenderweise ist er 1482 nochmal Vierer, also, wenn wir den Beginn seines Altarwerkes in sein 30. Lebensjahr ansetzen, mit beinahe 80 Jahren! Daher möchte man fast geneigt sein, einen zweiten G. A. anzunehmen, zumal bereits 1441 ein „junger Gabriel" ohne Beinamen auftaucht und neben Gabriel Angler vor 1439 (160), 1453 (178), 1455 (182), 1457 (185), 1459 (188), 1465 (203) u. 1467 (211) diese unterscheidende Bezeichnung führt. So auch bei S. Gotzkircher, für den er arbeitet (P. Lehmann, a. a. O. S. 10). Doch tritt sie nie zusammen mit Gabriel Mäleskircher auf, so daß es doch wohl dieser ist, der seines gleichlautenden Vornamens wegen „der jüngere G." genannt wird. Auch er muß, wenn das richtig ist, sehr alt geworden sein, da er vor 1439 schon beschäftigt ist und erst 1495 stirbt. Mit dem vollen Namen — Malitzkiercher — erscheint er erst 1461, und zwar bereits als Vierer. 1464 ist er als Gatte der Anna Airinschmalz, der Schwester des Abtes Konrad von Tegernsee bezeugt (202), ab 1482 sitzt er im äußeren Rat und 1485 ist er 2. Bürgermeister der Stadt (299). Welcher von beiden der Gabriel im Steuerbuchfragment 1448 ist, bleibt unentschieden. Im Steuerbuch ist M. erst 1462 gesichert, ebenfalls in der inneren Stadt M. und zusammen mit der Witwe des Malers Bartlme wie einst Angler mit B. selbst, es sind also zwischen den Dreien verwandschaftliche oder Werkstattbeziehungen anzunehmen. Das Todesdatum, „9. Februar", ist ein Mißverständnis, das auf Westenrieders Kalender von 1788 zurückgeht, in dem für jeden Monatstag ein Künstlername nach Möglichkeit mit Angabe des Todesjahres oder anderer Daten in Erinnerung gerufen wird.

Digitized by Google

Ein hervorragendes Zunftdokument, die Sätze der Maler von 1448, die in der Literatur bisher um 10 Jahre zu spät angesetzt wurden, liegt auffallenderweise in 2 nicht gleichlautenden Fassungen vor (167 u. 168), die eine besondere Untersuchung verdienten.

Neben Angler und Mäleskircher und den früher erwähnten Sachs, Bartlme und Andre werden häufiger genannt die Maler Hans Gleismüller (1436—68), ein berühmter Glasmaler, ebenfalls in der inneren Stadt M. wohnhaft, — ein Fenster der Frauenkirche trägt ein Spruchband „1442" (Frankl S. 52) — wie auch Ulrich Neuhauser (Neunhauser, Neuhaus 1450—72), ferner Ulrich Füetrer, der bekannte Dichter und Chronist, von dem wir noch hören werden, in der inneren Stadt Petri, später Hausbesitzer in der Schwabingergasse (1453—96), beide vielfach auch nur mit dem Vornamen aufgeführt, Wolfgang (1441—45) in der inneren Stadt Petri, Hans Halbax (Halbwax) 1450—83); ferner Hans Öder (1431—45), Jörg Reicher (1438—41), Kristof (1462), Hans Plankenhofer (1467). Dazu treten die Bildschnitzer Wilhelm (1438—62), Eberhart (1438—41), Narziß (1445—48), Mauritz (1448), Christoph Perkhauser (1450), Matheis (1450). Der berühmteste unter den Steinmetzen und Bildhauern, zugleich wohl auch Baumeister, war Hans [1441 gibt es deren zwei (161)] 1445 in der hinteren Schwabingergasse, dann wohl in Tegernsee (s. unten) und von dort aus noch immer beschenkt (207), 1467 unter der Zunft der Künstler (211), sicher identisch mit Hans Haldner (s. Kapitel 3 und 4). Einen Einblick in die soziale Stellung geben außer dem Steuersatz, der 1462 die beiden Gabriel ungefähr gleichstellt, die Liste der Ehalten von 1445, in der Gabriel (Angler) mit 3 Leuten neben Hans Oder steht (163).

Die Wechselwirkung zwischen den Klöstern und der Stadt tritt stärker zutage. Hans Gleismüller und Martin der Glaser arbeiten 1436 für die Benediktuskirche in Freising (152). Vor 1439 liefert Gabriel d. j. (also Mäleskircher?) Gemälde um 180 fl. nach Ettal (160). Der Maler Wolfgang malt 1441 dort den Kreuzgang, der Maler Andreas ist in Scheyern beschäftigt (161a), der Maler Gabriel — es kann wegen seiner später gesicherten Beziehungen zu dem Kloster nur Mäleskircher sein — bezieht schon 1444 in Tegernsee Viktualien (162). Er oder Angler hat 1449 im Dom zu Freising Arbeit (170), wo Hans Schnitzer schon 1451 eine Tafel des hl. Sigmund aufgestellt hatte (175).

Unter den städtischen Bauten steht das Rathaus wie immer voran. Gleismüller erhielt 1438 den Auftrag zu einem Fenster, die hl. drei Könige darstellend (156), 1439 werden bei Gabriel (Angler?) Gemälde auf Holz für die Ratsstube bestellt (158). Ein Blitzschlag setzte nachts am Samstag vor Egidi 1460 den Turm in Brand, daß das ganze Zinn und die Glocke schmolz, doch war der oberste Boden glücklicherweise mit Ziegeln gepflastert, so daß das Feuer nicht weiter um sich griff. (Ratsprotokolle f. 27). 1462 wurde er wieder hergestellt, es werden glasierte Ziegel in Blau und Weiß verwendet (197). 1464 besserte Hans der Steinmetz auch an den Fenstern (201). Die Ratsglocke hatte 1452 eine Sanduhr erhalten (176). Das Frauenhaus versieht 1437 Conrad Sachs mit Gläsern (153), Neuhauser bemalt 1450 das Stadthaus am Anger (171), Gabriel (Angler?) 1454 das Aichhaus und Manghaus und einer der beiden Ulrich liefert Fahnen auf den Bürgerstadl (180). Einer der interessantesten Aufträge, weil noch erhalten, ist die Ausstattung des Rechtsbuches 1455 mit Miniaturen, wobei in der gleichen Aufzeichnung der Meister einmal der „junge Gabriel" und einmal „Gabriel" (Angler?) genannt wird (182). Waren nun beide beteiligt, oder ist es nur das Werk Mäleskirchers? Bemerkenswert ist auch die Beiziehung fremder Meister. Wie die Straubinger sich 1439 den Meister Niklas Lauterbach holten (158), so beschauten Regensburger Meister 1451 und Augsburger 1467 die Uferbauten (175 u 212). Maurermeister und Werkmann der Stadt waren Strobl und Hans Karst, der 1450 der Nachfolger des Niklas Lauterbach wird, während man einen Hermann als Zimmermeister u. Brückenmeister aufnimmt (171). Ulrich Füetrer färbt 1453 Wachs und arbeitet für das Rennen (178). Steuerfahnen und andere liefert der junge Gabriel (182 u. 185).

Vom Hofe ist wenig zu berichten. Wir hören von einem auswärtigen Büchsenmeister Paul des H Albrecht (156), von einem in Nürnberg bestellten Geschütze (158). Als Maurer des H. Sigmund wird 1466 ein Hans Trager bezeichnet (209). Der Maler Gabriel (A. oder M.?) bezieht von ihm nach Nagler ebenfalls 1466 eine hohe

Digitized by Google

Summe (210) und Hans Planckenhofer bemalt ihm Gläser (215). Aus den Ausgaben des Kammermeisters Pratzl (213) erfahren wir, daß sich 1467 H. Wolfgang in Pavia aufhielt. Der Maler Ulrich (Füetrer?) lud etliche Frauen zu sich, während der Anwesenheit des H. Sigismund von Österreich, der Maler Gabriel (A. oder M.?) arbeitete 1466 u. 67 für den Hof und der Steinmetz Halder war der Schöpfer des nicht mehr erhaltenen Grabsteins für Albrecht III. in Andechs.

3. Jörg von Polling, gen. Ganghofer und seine Zeit. Neubau der Frauenkirche und des Rathauses 1468–88.

Allen Geschichtschreibern des Domes ist es bis jetzt entgangen, daß man sich bereits 1458 mit dem Gedanken eines Neubaues der Frauenkirche trug. Abt Kaspar von Tegernsee schlug der Stadt in einem Schreiben ihren eigenen Mitbürger Hans den Steinmetz (Haldner) als Baumeister vor, von dessen Meisterschaft man sich durch Besichtigung der von ihm in Tegernsee aufgeführten Baulichkeiten überzeugen könne (187). Es währte indessen aus unbekannten Gründen noch 10 Jahre und man berief, nachdem am 9. II. 1468 durch Herzog Sigmund der Grundstein gelegt worden war, den Maurer Jörg von Polling, der zu Pfingsten 1468 an die Stelle des nach dem 1. Quatember entlassenen Stadtmaurers Ulrich trat, nachdem er schon am 20 III. das Haftgeld erhalten hatte (217). Meister Jörg kam, darüber kann kein Zweifel sein, wirklich von Polling, von dort her vielleicht aus ähnlichen Gründen empfohlen wie der Tegernseer Baumeister. Für den Bau der Klosterkirche 1416—20 kann er noch nicht in Betracht kommen, wohl aber für den Bau der wahrscheinlich 1450 geweihten Pfarrkirche, die allerdings bereits 1520 baufällig war und abgetragen werden mußte (Mitteilung d. H. Dr. Bogenrieder). Indem ich mir eine ausführliche Darstellung vorbehalte, gebe ich in folgendem z. T. gänzlich unbekannte Daten. Jörg war 1441 in der Umgebung von P. schon angesehen genug, um zu den Bauten in Ettal zugezogen zu werden und hatte bereits als Schiedsrichter in einer Forderung des „jungen Gabriel“ an den Abt von E. gewaltet (160). 1447 erwirbt er mit seiner Frau ein Haus in Polling um 13 fl (164). Sie nennt sich 1453, als er seinen Besitz um ein Grundstück bei Mosmühl vermehrt, Margret (wie auf dem Grabstein). 1448 war er noch keineswegs in München; das bei Hager angeführte Datum entsprang einer Verwechslung der Steuerbücherfragmente von 1448 u. 1486. 1456 ist Jörg mit anderen Schiedsrichter in einer Streitsache zwischen den Untertanen von Ettal und Habach einerseits und Polling andrerseits. 1461 wird bezeugt, daß er ein ihm von den Herzögen Johann und Sigmund verliehenes (ungenanntes) Gut im Gerichte Landsberg innehat. In einer späteren, undatierten Beschreibung des Ger. Rauhenlechsberg wird er als Gutsbesitzer in Fiecht (Pfarrei Unterpeissenberg) aufgeführt: „Item das guet Viecht, der sind zwai güter, das ain gehört zu dem Gotzhaus Raitenpuch . . . Item das ander gut zu Viecht gehort zu Maister Jorgen maurer zu München mit der eigenschaft der herschaft, sitzt darauf Hans Jäcel.“ — 1473 wird ein Sohn namens Wolfgang während des Rathausbaues nach Landshut zur Besichtigung von Gesimsen (des dortigen Rathauses?) geschickt. 1479 begleitet ihn sein Tochtermann Konrad Soldner nach Freising (274) wohl zugleich wie üblich, zum persönlichen Schutz beigegeben und identisch mit dem damaligen Stadtsöldner Konrad Fürholzer. Das 1447 erworbene Haus in Polling wurde 20 Jahre nach Jörgs Tode, 1508, von Kaspar Mäleskircher, Bürger von M., als Gewalthaber einer Frau Barbara, Tochter des Bürgers N. Hürner in Regensburg, wieder an das Kloster P. zurückverkauft.

Der Name Ganghofer ist in keiner der zahlreichen Urkunden, die ihn in München immer noch „Maurer von Polling“ nennen, belegt (1472, 1473, 1477, 1479, vgl. auch Mon. B. 35 No. 270). Die erste Erwähnung in der Literatur bei Anton Crammer, deutsches Rom 1776 S. 50 lautet Sandhofer (!) so noch Burgholzer, Stadtgeschichte 1 (1796) S. 154 und Math. Anders, Gesch. sämtlicher Kirchen in M. (1828) S. 5. Nur handschriftlich findet sich „Gankofer“ und zwar erst um 1780 in einer Beschreibung der Frauenkirche (Hauptstaatsarch. Colleg. Stift U. L. Fr. Lit. No. 246). Beide Bezeichnungen können, entweder richtig oder verschrieben, von den ebenfalls nur in einer Fassung des 18. Jh. erhaltenen Unterschriften der angeblichen Portraits abgenommen sein. Der Grabstein schreibt Jörg von Halspach, in den Überlieferungen des 18. Jh. und später regelmäßig Haselbach gelesen. Ortschaften dieses Namens sind sehr zahlreich, doch keine

Digitized by Google

in der Nähe von Polling. Nicht nur Jörg war, wie aus der 1461 bezeugten Gutsverleihung zu ersehen, den Herzögen aus irgendwelchen Beziehungen schon länger bekannt, sondern auch der Zimmermeister Heinrich, der ein Jahr vor seiner Berufung nach M. in Straubing am 1. Juli 1469 in die Dienste Albrechts IV. aufgenommen worden war und zehn Jahre später auch wieder dorthin zurückkehrte. Von der Absicht der Münchener, eine neue Kirche zu bauen, erfuhr Albrecht, der damals in Straubing saß, übrigens erst durch einen Brief Herzog Sigmunds, auf den hin er im Januar 1468 zur Förderung des geplanten Werkes die Erlaubnis gab, das Haus der Kaiser Ludwigs-Meßstiftung abzubrechen, wenn wieder ein anderes dafür gebaut oder erworben würde. Die Baugeschichte der Frauenkirche ist hinreichend bekannt. Am 1. Aug. 1468 wurde der eine (216), am 9. Mai 1470 der zweite Turm der alten Kirche niedergelegt (224). Im Frühjahr ging Jörg nach Augsburg und Ulm, um wie einst Niklas von Lauterbach Gebäude zu besichtigen (225). Am 31. Okt. 1470 wurde der Zimmermann Heinrich von Straubing auf 10 Jahre verpflichtet (224). Zur Durchführung der Wölbung hörte man 1473 u. 74 den Rat fremder Meister (229 u. 246). 1473 stand schon der Choraltar des neuen Baues (238 vgl. auch die zeitgenössischen Angaben, nach welchen schon ab 1472 „die neuen capellen und ällter [Altäre] aufgericht worden, — Hager, Monatsschr. d. hist. V. 3 S. 56). 1478 war die „Haube" des Chores aufgesetzt (266) und damit auch die Bedachung abgeschlossen, Zimmermann Heinrich tritt auf Michaeli 1479 wieder ab (272), während sein Bruder Konrad (230) 1482 das Bürgerrecht erwirbt (289) und in städtischen Diensten bleibt. 1482 nahm die Verglasung der Kirche bereits eine große Summe in Anspruch (291). 1486 besaß sie schon eine Uhr (306 u. 316) und beide Türme waren 1488 bis unter die Kuppeln vollendet, da Jörg nach der Grabschrift auch „den letzten Stein" legte und die Ansicht von München in Schedels Weltchronik 1493 bereits eine Art Mauerkrone als Abschluß zeigt.

Es wird angenommen, daß Jörg und Heinrich 1480—85 auch die Allerheiligen-Kirche am Kreuz erbauten (281). Die Quellen sagen darüber nichts, Heinrich war jedenfalls um diese Zeit nicht mehr hier. Auch an dem Stadtturm bei U. H. Tor war Jörg 1485 und noch 1488 beteiligt (300 u. 316).

Das Hauptwerk neben dem Kirchenbau war das sog. Neue Rathaus, auch Tanzhaus genannt, zu dem man 1470 Mauersteine zu führen begann (230 u. 234). Mit Jörg waren hauptsächlich noch Peter Mannhart und der Steinmetz Hans tätig. Letzterer besorgte 1473 Marmor für die Sitzfenster (239) und Umrahmungen. Aus dem Mühltal kam Tuffstein (251) für die mit „Blumen und Stingl" (255) und vergoldeten Knöpfen (256) geschmückten Zinnen. 1475 wurde gedeckt und 1476 bemalte Ulrich Füetrer zunächst die Seite gegen das Tal (255), 1477 die vordere Seite gegen die Kammer, und die Seite gegen den Rindermarkt erhielt eine Uhr mit vergoldetem Zeiger (263). Gleichzeitig begann die Ausstattung des Innern. Zur Täfelung benötigte man 4 Schnittflöße (255), die Glasfenster gegen den Markt übernahm 1478 Mang von Landsberg, gegen den Ridler der Meister Konrad, die Schlosserarbeiten an den Fenstern Paul Paumgartner (266). Die Fenster zieren grün arrasene Vorhänge (230 u. 296). Drei Leuchter werden beschafft, zwei kamen von Nürnberg (251 u. 263), den mittleren „großen" liefert 1479 der Rotschmied Jörg (272). Für die Herzogin wird eine besondere Sitzstatt errichtet (306), dem Herzog zu Ehren bei Mäleskircher ein Gemälde für die Trinkstube bestellt (316). Ulrich Füetrer wird auch der größte Teil der Malerarbeiten im Innern übertragen (266), während Mäleskircher, damals sehr stark beschäftigt in Tegernsee, nur geringfügige Arbeiten zufallen (266, 279, 316). Wenigstens zum Teil noch erhalten ist der originellste Schmuck des Saales, die Maruskatänzer Erasmus Grassers (279), der schon 1477 dorthin Schilde und Sonne und Mond geschnitzt hatte (263).

Wir werden auf Grasser noch zurückkommen und verzeichnen nun die übrigen noch nicht genannten Künstler dieser Periode. Unter den Malern sind wiederholt Vierer: Hans Schön (1471—1509) in der inneren Stadt M., Jörg Grünberger (1474), Erhart Ölgast im Tal (auch Englgast, Ellengast 1474—1509), Hans Frölich (1478—1486), Jörg Fraidig (1482 bis 1490), Lämpl (1482). Ferner Andre Amberger (1482), Georg Gruntner oder Grüntler (1484—1490), Christof Poltz (1486—1496) und die Maler ohne Familiennamen Niclas (1482), Hans (1482), Marx (1482), Jörg (1482), Gilg (1482, ob der sonst nicht nachweisbare Egidius Trautenwolf 308?); endlich der

Digitized by Google

nur bei Nagler aufgeführte Hans Ezbrugg um 1480 (278) und Jan Pollack, von dem ebenfalls später. Von Schnitzern scheinen neben Grasser noch zwei, namens Jacob (1477—1500) und Jörg (1482—1486) bedeutend. Zu den Künstler-Vierern zählt 1486 auch der Steinmetz Mathes (Haldner 305). An der Verschönerung verschiedener städtischer Gebäulichkeiten außer dem Ratbaus arbeitet besonders Halbwax, (Mang, Walch, Aichstadl 294 u. 296). Der Marktbrunnen wird von einem unbekannten Schnitzer mit Löwenköpfen versehen (294) und von Mäleskircher (230) und Ölgast (294) in Farbe gekleidet. Im Kreuzgang des Franziskanerklosters läßt die Stadt 1468 den Bogen „bei ihrem Fenster" von Füetrer schmücken (217).

Nachrichten über Aufträge des Hofes sind immer noch spärlich. Hofmaurer ist weiter Hans Trager (232, 253, 275). Die Herzöge Albrecht, Christoph und Wolfgang kamen 1470 von Rom, Mantua und Padua zurück (222), Albrecht IV. hält sich einen „welschen" Arzt (264) und steht im Bücheraustausch mit Eleonore, der Gemahlin Herzog Sigismunds von Tirol (269). Herzog Christoph hat Schulden bei dem Buchdrucker Radolt (311). (Auch die Frauenkirche läßt ihre Beichtbriefe in Augsburg drucken 286). 1473 besteht schon ein Löwenzwinger (239). Die dem Herzog Sigmund 1479 von der Stadt für Pipping überwiesenen Dachziegel sind wohl für die dortige Kirche bestimmt, über die leider so wenig wie über jene von Blutenburg irgend eine Angabe vorliegt. Für Bauten der Neufeste erwarb Albrecht 1479 und 80 von der Stadt 24 große Bäume, ferner Pflastersteine usw. (279). Aus den Jahren 1486 u. 87 hat sich eine Baurechnung über Schloß Grünwald erhalten (Staatsarchiv Landshut Rep. 37 No. 32, Hinweis und Inhaltsangabe verdanke ich A. Mitterwieser), laut welcher Ulrich Füetrer und ein Meister Heinrich das Schloß mit Malereien versahen. Heinrich bezog dafür 78 fl, Fütrer malte 2 Sonnenuhren und den Ofen für 5 ß, 2 Stuben zu 14 fl, 6 Wappen mit Schilden und 89 Wappen der Turniere für 5 fl und endlich „8 ystori geschrieben, dafür 2 lb ß". Auch der Maler Gabriel hatte mit 4 Gesellen Arbeit, Heinrich mit 3 Gesellen. Zum Schloßbau in Burghausen wird 1488 auf Bitte des Herzogs Georg Meister Lucas Rottaler, der Nachfolger Jörgs entsandt (316 u. 319). An den Hof nach Innsbruck werden durch Erzherzog Sigismund der Münchener Rotschmied Jörg Schlesinger (297) und um 1485 der Werkmeister (Schlosser) Hans Kast (303a u. 305) berufen. Bei dem Steinmetz Hans [Haldner] bestellt Sigmund zwei Bilder für das Spital in München (308).

Die steigende Zahl von Kirchen und Klöstern im Lande, die Münchener Künstler beiziehen, läßt München immer mehr als Zentrale erscheinen. Mäleskircher arbeitet 1470 in Neustift bei Freising, (225), führt 1474—79 in Tegernsee die bekannte große Reihe von Altären aus (268), wir finden ihn in zwei so entlegenen Klöstern wie Raitenhaslach 1482 (290) und Rottenbuch 1487 (314), Pollack in Weihenstephan (1484), die Steinmetzfamilie Haldner am Dom in Freising 1470 und 1474 (227 u. 248). Der Maurermeister Ulrich Randeck baut 1481—84 die Kirche in Ebersberg (286). Zweifelhaft ist, ob der auch Kriechbaum genannte, anscheinend mit Polling in Verbindung stehende Ulrich Neuhauser (vgl. 218 u. 236) derselbe ist wie der für Göttweig tätige Kriechbaum (236).

4. Erasmus Grasser und Jan Polack und ihre Zeit

Da über die beiden Hauptmeister dieser Periode ohnedies Monographien in Vorbereitung sind, können wir uns hier kurz fassen. Wir greifen nochmal zurück auf den Steinmetz Hans Haldner, den Schöpfer des Stifterdenkmals in Tegernsee und des Grabmals Albrechts III. († 1460) in Andechs, für das er 1467 die Schlußzahlung erhält (213), den Baumeister Tegernsees, der 1458 auch für die Frauenkirche in Frage kam, 1474 mit seinen Söhnen Matthäus und Max für den Freisinger Dom arbeitete (248) und „um 1486" noch Statuen für das Spital herstellte. Im gleichen Jahre fehlt er allerdings bereits im Steuerbuch. Wir möchten nur die Möglichkeit andeuten, daß er Grassers Lehrmeister war. Zudem hat Grasser eine Kaltenbrunner aus dem abgegangenen Eberzhausen am Tegernsee zur Frau. Nagler will den Namen Grassers schon 1474 im Zunftbuch gesehen haben (249), da er aber gleichzeitig die „Narren" im Rathaussaale von 1470—74 ansetzt, womit offenbar die Maruskatänzer von 1480 gemeint sind (279), ist von seiner Angabe nicht viel zu halten. Die Stiftungsurkunde vom 7. Febr. 1508 nennt als Grassers Heimatsort Schmidmühlen (401),

Digitized by Google

wo schon 1404 in Urkunden des Klosters Reichenbach ein Eberhart der Grasser bezeugt ist (Mon. B. XIV S. 388, dort irrtümlich „Sundmühlen"). In München findet sich der Name ebenfalls schon in der 1. Hälfte des 15. Jh. 1480 steht Grasser bereits der Zunft vor, wie seinerzeit Mäleskircher auch Mitglied des äußeren Rates. Sein bisher unbekannter Todestag ist zwischen Ostern und Pfingsten 1518 anzusetzen (445). Grasser ist der vielseitigste und wohl hauptsächlich durch seine Heirat auch der vermöglichste der Künstler. 1482 wohnt er in der inneren Stadt M. als „Asm pildschnitzer" und zahlt 2 lb 6 ß 4 ₰, 1486 6 lb 20 ₰, 1500 7 lb 20 ₰, 1509 8 lb 6 ß 9 ₰. 1508 besitzt er ein Haus in der heutigen Residenzstraße (401), 1516 ein anderes in der Kreuzgasse (435). Mit kleineren Aufträgen erscheint er selten (312), die Stadt verwendet ihn selbst oder gibt ihm Urlaub vorzugsweise zu größeren technischen Unternehmungen. 1494 besichtigt er einen „Salzbrunnen" bei dem Kloster Weyarn (349), 1501 die Brücke bei U. H. Tor (374), 1517 auf Ersuchen des Bischofs von Freising die Wasserschäden bei Beuerberg (439). Höchstes Vertrauen der Fürsten und aller sachverständigen Werkmeister bekunden die mit ihm gepflogenen Verhandlungen wegen der Salinenbauten in Reichenhall 1501 ff. (vgl. Kunstdenkmäler Bd. 3 S. 2861). Unter ihm erstreckt sich der Radius des Münchner Einflusses noch weiter. Große plastische Arbeiten bestellte der Dom in Freising 1483 (293), 1489 (321) und 1492 (338), inzwischen rief ihn 1484 der Abt von St. Gallen zum Bau des Klosters Mariaberg (297), von 1491 ab leitet er den Kirchenbau in Schwaz (333 u. 339a), zu dessen Vollendung er 1496 freies Geleit bekommt (357), 1503 stellt er dort die Uhr auf und beteiligt sich am Guß der großen Glocke. 1495 wird er nach Veit Arnpecks Chronik (hrsg. von Leidinger, S. 690) beauftragt, in Ilmmünster das Grab des hl. Arsatius aufzubrechen, man verweigert ihm jedoch die Werkzeuge hiezu. Von 1502—1509 laufen seine Arbeiten für die Kirche in Reichersdorf bei Miesbach (Kunstdenkmäler 1, S. 1481), 1509 liefert er einen Altar für das nicht weit davon liegende Esterndorf. Er wird ferner in Verbindung gebracht mit der Ausstattung der Kirche in Pipping, mit Grabmälern in Wilperting, Schwaz, Andechs, Indersdorf, mit dem „Goldenen Dachl" in Innsbruck, und endlich mit dem Grabmal Ludwigs des Bayern (s. weiter unten) in der Frauenkirche.

Ebenso unvermittelt taucht der Name Jan Polacks auf. Wieder ist es Nagler, der uns das früheste Datum (1579) liefert, ohne indessen zu ahnen, daß es sich um Polack handelt, dessen Namen ihm und Lipowsky unbekannt bleibt. Polack ist identisch mit Naglers „Johannes Holandicus" (276), der lediglich wegen der Namensform Jan zum Niederländer gestempelt wird (auch für die Niederbayern ist übrigens damals der Ausdruck Niederländer gebräuchlich), und diesen „Jan" läßt Nagler 1485, 1502 1511 Vierer sein, und er stand wohl auch so ohne weitere Bezeichnung im Zunftbuch, während ihn die Ratsprotokolle in den entsprechenden Jahren ausdrücklich Jan Polack (299, 375, 411) nennen. Außerdem mögen Nagler Rechnungen in die Hand gekommen sein wie die des Jahres 1485, wo stets nur von „Maister Jan" die Rede ist (301). Damit ist auch der „Meister Jan" in Naglers Monogrammisten (III No. 1742) und bei Thieme-Becker (18. 374) erledigt.

Die Form Jan ist im Polnischen ebenso gebräuchlich wie im Niederländischen, doch besteht über Polacks Herkunft aus Polen nach freundlicher Mitteilung E. Buchners, der Werke von ihm in Krakau fand, ohnedies kein Zweifel mehr. Um die Mitte des 15. Jh. begegnet uns ein Hans Polack in Kötzting als eine Art Heereslieferant für Albrecht IV. (Kassasachen und Quittungen Fasc. 20 u. 25, 1454—70). Gesichert ist Polack im Steuerbuch von 1482. Er wohnt in der innern Stadt Petri (287), ab 1486 in der äußeren Schwabinger (Theatiner-) gasse (304) ohne erhebliche Mehrung seines geringen Steuersatzes. Vierer ist er 1485, 1493, 1496, 1498, 1499, 1502, 1505, 1507, 1510, 1511, 1513, 1515 u. 1519. In letzterem Jahre ist schon von seinen Erben die Rede (448). Gelegentlich auch auswärts beschäftigt, so 1484—1485 in Weihenstephan (298 u. 303), 1491 in Freising (335), 1507 in Kloster Altenhohenau, fallen ihm neben Füetrer und Ölgast eine Menge Aufträge der Stadt zu, von welchen die bedeutendsten die Bemalung der 4 Haupttore 1489—91 (319, 327, 334), des Wilprechtsturms (353), Arbeiten im Rathaus 1501 (374) und 1508 (399) sein mögen. Über Anstreicherarbeiten hinaus gingen wohl seine Kreuzigungsgruppen unter dem Schiffertor 1495 (353) und in der Fronveste 1507 (393), die „Visierung" des Kaufingerturmes 1511 (413) und

Digitized by Google

die „zwo materi“ (etwa „gegenständliche Malereien“) unter dem Ratturm 1512 (415).

Der Hofmaler „Hans“, „Hans Ostendorfer“ und „Hans Olmdorf“ sind ein und dieselbe Person. Es handelt sich zunächst um einen literarischen Irrtum. Der Urheber des Namens „Olmdorf“ ist F. S. Meidinger, der in seiner „Historischen Beschreibung“ . . . der Städte Landshut und Straubing, 1787, S. 235 berichtet: „In der kurfürstlichen Kollegiatstiftskirche (Altenoetting) der Choraltar nach gotischem Geschmack, auf welchem die Leidensgeschichte Jesu gemalt ist, wurde 1507 zu machen angefangen und 1518 aufgerichtet. Gemalen von Hanns Olmdorf, der Fürsten in Baiern Hofmaler.“ Nun ist aktenmäßig erwiesen, daß sich tatsächlich ab 1507 der „Hofmaler Hans“ wiederholt in A. aufhält, und zwar mit dem Goldschmied Mathäus Zasinger, und daß er für die Tafel zu einem Altar, an dem auch der Münchener Hofkistler Hans Pfreimer mitarbeitet, Zahlungen erhält (410 und 410a). Auch in den Rechnungen Albrechts IV. und Wilhelms IV. (385 u. 395) 1503 und 1508 wird er nur Hans genannt, auf einem seltenen Drucke des Jahres 1505 jedoch ausdrücklich mit seinem anscheinend eng verbündeten Mitherausgeber Zasinger zusammen „Hanns Ostendorfer Hofmaler“ (388a). Das Schriftbild der beiden Namen ist sich je nach der gebrauchten Buchstabenform so ähnlich, daß es auf einer nachgedunkelten Signatur — das Altargemälde ist leider nicht erhalten — leicht zu Verwechslungen führen konnte; die weitere Umwandlung ist Olmdorf, die auf den Abkürzungsbaken des „er“ zurückzuführen sein kann und endlich zu der Form „von Olmdorf“ als dem vermutlichen Ort der Herkunft des Künstlers führte. Auf diesen Olmdorf wurde nun seit Meidinger von den Malereien in Blutenburg 1490 bis zu den eben genannten in Altötting alles geladen, was anderweitig nicht unterzubringen war. Schon Mannlich (Beschreibung der Gemäldesammlungen Bd. 3, 1810, S. 76 Anm.) gibt zu, daß er den Namen in Akten nicht finden konnte. Ein Heinrich Ostendorfer ist 1436 Pfarrer in „Pämkirchen“ (Jhrb. f. Münchener Gesch. Bd. 3, 1889, S. 559); im Steuerbuch findet sich seit 1486 ein Weber Hans Österndorfer (1490 Osterndorfer). Unser Hofmaler Hans stammt nach einer Angabe des Jahres 1515 aus Straubing und kam (wann?) unter Albrecht IV. an Stelle des „alten Hofmalers“, seines Vetters, an den Hof mit der Aussicht, sobald Wilhelm IV. „zu einem Wesen komme“, d. h. zu eigener Hofhaltung als Erbprinz, mit Arbeiten an Renndecken, Schlitten und anderen zum Ritterspiel gehörigen Sachen reichlich beschäftigt zu werden und auch des alten, leider ungenannten Hofmalers Sold zu erhalten. Wilhelm nahm ihn von Landshut nach München, ohne daß bis 1515 die versprochene Gehaltserhöhung eingetreten wäre (429). In Albrechts Rechnungen ist er genannt 1503 (381), 1504 mit einem Jahrgeld von 16 fl., 1505 ließ er in München die bereits genannte Schrift drucken (388a). 1508 bezieht er unter Wilhelm IV. ebenfalls noch 16 fl (395), 1507—10 arbeitet er u. a., wie wir hörten, in Altötting (410). Vermutlich war er auch mit der Ausführung des St. Georg-Altars in der Frauenkirche betraut (410a) und sehr wahrscheinlich ist er der Meister der Bilder von 1516 in St. Zeno (437), denen man heute jede künstlerische Verwandtschaft mi den Blutenburger Bildern abspricht (Freund S.50). Wilhelm IV. war 1493 geboren, es kann also noch vor 1500 gewesen sein, daß Ostendorfer aufgenommen wurde und dabei jenes Versprechen erhielt. Wer war der „Hofmaler“, der damals ersetzt werden mußte? Der Zeit und den Umständen nach kann es nur Ulrich Füetrer gewesen sein, der bekanntlich aus Landshut stammt und in den ausführlichen Hofrechnungen der Jahre 1491 und 1495 als der einzige Maler Bezahlung erhält (330 u. 351). Im Gegensatz zu Ostendorfer steuert er, weil er ein Haus besaß, während O. ein solches vielleicht erst nach 1520, von wo ab ihn die Bücher führen, erwarb. Füetrer, 1494 noch Vierer, wird 1496 das letztemal genannt; im gleichen Jahre war seine Frau in eine peinliche Affäre verwickelt und wurde an den Pranger gestellt und aus der Stadt verwiesen (353, 356). Da ihn die Stadt schon 1453 beschäftigte (178), war der Meister 1496 wohl schon ein Siebziger. Wie wir erwähnten, hatte er auch in Grünwald zu tun, aufs engste verband ihn mit dem herzoglichen Hause jedoch seine historischen Schriften und seine Dichtungen. Die Bayrische Chronik schrieb er von 1478 bis 1481 im Auftrage Albrechts IV., 1488 ist (s. oben) in den Grünwalder Ausgaben von 8 „Historibüchern“ die Rede und wir erinnern uns an den riesigen Folianten, der das Buch der Abenteuer enthält und mit dem erst seit 1487 zutreffenden bayerisch-österreichischen Allianzwappen geschmückt ist. Gerade die Ge-

Digitized by Google

ringfügigkeit der meisten Aufträge, Anstreichen von Gießkannen, Truhen und Brettern, Anfertigung von Schilden und Wappen usw. kennzeichnen ihn wie auch seinen Nachfolger in der Eigenschaft als Hausmaler.

Ein bedeutungsvoller Name unter den Gläubigern des Herzogs Christoph ist Thomas Burgkmair von Augsburg (337 und 346). Albrecht IV. beschäftigt 1503 gleichzeitig mit Ostendorfer einen Meister Niclas (381), vermutlich der Niclas Schlesitzer oder Schlesier, der in Polling 1510—1515 das Leiden unsers Herrn malt (409 u. 427) und dem als Niclas Horveck von Herzog Wolfgang kurz vor dessen Ableben († 1514) der Auftrag erteilt wird, ebenfalls für das Kloster Polling „unser Frauen Schiedung und Himmelfahrt" zu malen (427). In den Rechnungen des Klosters wird nämlich der von Wolfgang „angefrimbte" Maler 1516 Niclas Schlessinger genannt (436). Sein Werk in Polling setzt 1517 der Maler Niclas Frank fort, der darauf nach München „zu seinem Bruder" zieht (440). Wenn wir bemerken, daß dieser Maler Schlesinger (auch Schlesitzer) bis 1482 zurückzuführen ist (1482 in der Schwabingergasse, 1490 in der Engen Gasse, 1496 als Niclas Slesinger in der Stadt Petri, 1500 in der Stadt Mariä, 1509 in der Neuhausergasse), und ohne weiteres mit dem von dem Herzog Wolfgang bevorzugten Künstler identifiziert werden kann, wenn wir uns ferner erinnern, daß Pipping eine Wolfgangslegende aufweist, die von dem nun ebenfalls als Kunstfreund bezeugten Herzog Wolfgang bestellt sein kann, so tritt an Stelle des ausgeschalteten Olmendorf Niclas Schlesier und vielleicht sogar noch Herzog Christophs „lieber besonderer Thomas Burgkmaier, Maler zu Augsburg" (337) in die Reihe der Meister, die sich um die hervorragendsten Schöpfungen der Münchener Malerei gruppieren. Es sind dies die Gemälde der Altäre von Pipping um 1480 mit den Szenen aus dem Leben des hl. Wolfgang und die Freskomalereien dieser Kirche, die jetzt Jan Polack zugeschrieben werden, dem Meister des Weihenstephaneraltars um 1484; die Altäre der von 1488—91 erbauten Blutenburger Schloßkapelle mit Herzog Sigmund als Stifter, deren einer Meister den hl. Johannes besonders auszeichnet und daher wohl seinen Namen trug, also nach Buchheit ebensogut Jan Polack als der früher vermutete Hans Olmendorf sein kann; der Passionsaltar der ehemaligen Franziskanerkirche mit Albrecht und Kunigunde als Stifter 1492 (eine Beschreibung ohne Angabe des Künstlers findet sich in Clm 1755 S. 1); der Hochaltar der Kirche zu Ilmmünster wahrscheinlich ebenfalls eine Stiftung Albrechts um 1495; endlich der auf das gleiche Fürstenpaar zurückgeführte ehemalige Hochaltar der Peterskirche, der Höhepunkt der Münchener Kunst um 1490, an dem nach Buchheit auch der im Steuerbuch 1490 aufgeführte Maler Mair von Freising (auch von Landshut genannt) beteiligt war, nebst einem dritten sehr bedeutenden Künstler; dieser hat nach Förster „wohl die Schule von Augsburg gekannt", nach Freund erinnert er an Burgkmair. Außer den bekannten Glasgemälden im Nationalmuseum, die dem Gedächtnisse Albrechts IV., Kunigundes und Wilhelms IV. geweiht sind und dem Herzogsfenster in der Frauenkirche besitzen wir die Meldung über eine ähnliche Gabe Albrechts an das kleine Kirchlein St. Margret in Altkirchen bei Endlhausen (381). Und sollte nicht das um 1490 entstandene, hinsichtlich seiner künstlerischen Herkunft so rätselhafte „Bibelfenster" der Frauenkirche eine Stiftung Kunigundens oder vielmehr ihres Vaters Kaiser Friedrichs III. sein (vgl. 238), da sich der von Frankl (S. 291) nicht gedeutete Wahlspruch A.E.J.O.U. darauf findet? Hier sei auch bemerkt, daß Hans Wild einen Namensvetter unter den hiesigen Maurern (seit 1498) hat. Wir fügen noch die stattliche Zahl der übrigen Namen von 1488—1520 an: Hans Peck (1490), Jeronimus Kamer (1496), Christoph (1490), der 1490 wegziehende Gilg (324), Wolfgang Weichselgartner, der 1496 München verläßt (356), Hans Grasser (362), der angebliche Bildnismaler Hans Kuchenbeck (1493), wie Ulrich Nettenauer von München in Landshut, nur bei Nagler aufgeführt (346 u. 360). Ein Märchen scheint mir die Erzählung von Conrad Zaunhack (366). Die Steuerliste von 1500 bringt einen Maler Linhart, ferner Gilg Sesselschreiber, bekannt geworden durch seine Mitarbeit am Grabmal Maximilians I., nach Nagler 1505 in Würzburg (388) 1507 in Mindelheim (394), Jörg Schäffer (1500), Hans Preyß (1500—1508), Jacob Heytzinger. 1503 wird ein Lienhart (vielleicht der obige) Meschlfelder bezeugt (380), 1505 ein Bernhard, dessen Wegzugssteuer Jan Polack bezahlt (387). 1508

Digitized by Google

traten dazu (403) die Briefmaler Wilhalm und Pauls Pölzl; ein Maler Sigmund, der spätere Stadtmaler Linhart Eschlburger und Oswald Peurl, der 1509 wegzieht (405). Nach Nagler soll Müelich, auch Wolfgang Zentz genannt, schon um 1500 in München nachweisbar sein (372), im Steuerbuch erscheint er erst 1509, als Ewiggeldskäufer 1515 (432). 1515 verläßt München ein Maler Treml (431), wohl derselbe, der 1516 in Landshut auftaucht (437). 1519 Hans Tremel genannt mit dem Titel Hofmaler, also bei Ludwig X. eine gleiche Stellung einnehmend wie Ostendorfer bei Wilhelm IV. in München. Westenrieder nennt in seinem Kalender von 1788 unter lauter Münchener Meistern auch einen angeblich 1511 verstorbenen Maler Albert Altdorfer, womit er zwar sicher den Regensburger Maler meint, über dessen Lebensumstände man damals noch sehr wenig unterrichtet war aber doch vielleicht von einer Tradition abhängt, die an den Kornmesser Albrecht Altdorffer anknüpfen könnte, der mit seiner Frau Elsbet 1495 am Marienplatz ansässig ist (Grundbuch Graggenauer Viertel 1574 f. 552 Haus des Kornmessers Hans Schmidt am Markt) und sich unter dem Namen Albrecht bis ca. 1470 zurückverfolgen läßt. Da des Malers Herkunft noch nicht feststeht, wäre diese Spur weiter zu verfolgen. Unter den Malern nahm neben den bereits hervorgehobenen Meistern wohl noch Jacob Heytzinger (1500—1514) eine besondere Stellung ein. E. Buchner beschreibt ein Bild von ihm (Kunstchronik 58. Jhrg. 1923 S. 485 ff.) mit der Inschrift: „Mair jud hab glich(en) 46 guld(en) Jacob Heiczingner [!] auf pfant 1505", die ich für einen Künstlerscherz halten möchte, wie die Bitte um Trinkgeld auf dem Mantelsaum des hl. Petrus (Nationalmuseum, Katalog No. 48). Für die ihm 1509 u. 10 übertragene Bemalung des Kaufingerturms (nach der Visierung Polacks? 413), des Ratturms und des Stadthauses (408) erhält er hohe Summen, auch Wandgemälde führt er aus (416). Einige Verwirrung richtet wiederum der nun nach den Gabriel und Ulrich aufkommende Name Sigmund an. Maler und Bildhauer (wovon später) zugleich scheint Sigmund Haffner gewesen zu sein. Als Maler wird er 1495 (352) bezeichnet, 1512 erscheint er in der Zunft neben einem Sigmund Bildschnitzer (414), Nagler läßt 1514 einen „Sigmund Schnitzer" Hofmaler sein 1518 gibt es einen Sigmund Hafner in Augsburg (R. Vischer, Studien S. 516), 1519 wird in München ein Maler Sigmund Schlecht Bürger (448).

Wir kommen zu den Vertretern der Plastik. Neben Grasser und den Söhnen Haldners werden an Schnitzern und Steinmetzen genannt: 1496 Andre Amberger (354), Linhart Rinck, Ulrich Randeck, Maurer und Steinmetz, 1508 Wolfgang (ob Wolfgang Leb?), Brosi Seisler (auch Zeisl), 1509 Linhard Zwerchfeld. Ständiges Zunftmitglied ist neben Grasser fast nur der bereits erwähnte Haffner.

Nachfolger Jörgs von Polling als Baumeister wurde an Martini 1488 Lucas Rottaler (318), nachdem noch unter Jörg an Fasten 1488 ein „neuer Satz" für das Handwerk der Maurer aufgestellt worden war. Er ist wahrscheinlich der Erbauer der Salvatorkirche, die 1494 an Stelle einer wegen Erweiterung der Stadtbefestigung abgebrochenen Kapelle entstand. Zur Erinnerung an jene Kapelle wurde eine steinerne beinahe 16 Fuß hohe Martersäule mit Reliefarbeiten errichtet, die Ulrich Randeck ausführte (349). Sie ist nicht mehr erhalten, dagegen ein 1480 von Albrecht IV. für den Friedhof bestimmtes Kenotaphium mit 6 Darstellungen in Sandstein (heute im Nationalmuseum), über das Angaben nicht vorliegen. Glasgemälde wurden, nach den noch erhaltenen zu schließen, 1497 und 99 eingesetzt, nach unseren Notizen auch noch 1507 (393). Die Frauentürme blieben den ganzen Zeitraum über und noch nach 1520 unbedeckt. Bekannt ist, daß der Zimmermeister Wilbolt 1489 ein Modell zur Bedachung überreichte (322), nicht aber, daß man 1492 an den Ansätzen [Zinnen?] arbeitete und auf den Türmen Geschütze aufstellte und einschoß (337). Eine Uhr gab es, wie wir hörten, schon 1486, sie wird auch erwähnt 1497 (359), und 1517 (439). 1500 besahen sich Rottaler und der Unterzimmermeister Heinrich den Turm der Martinskirche in Landshut (370) — ob als Begutachter oder als Lernende ist zweifelhaft — jedenfalls blieb es beim Alten, da 1508 beim Leichenbegängnisse Albrechts IV. Feuerstätten auf den Türmen gemauert wurden (399). Was das Grabdenkmal Kaiser Ludwigs betrifft, so läßt sich an dem Ergebnis der Forschungen G. Hagers, daß Albrecht IV. als der Stifter zu betrachten ist, nicht mehr rütteln. Die Datierung um 1490 läßt sich außer der bei Hager zitierten Stiftungsurkunde der Salveglocke von 1490, die von

Digitized by Google

„unserer vorfarn fürsten von Bairn und unserer begrebnus in dem chor der kirchen" spricht, weiter festigen durch unsere Notiz (330), laut welcher 1491 bereits der Schlosser Kest (Kast?) einen Jahressold dafür bezog, daß er „den Stein alle Quatember auswischt und die kaiserliche Krone", und die bereits 1493 erschienene und doch wohl einige Jahre vorher vorbereitete Beschreibung Münchens in Hartmann Schedels Weltchronik hebt ebenfalls die kaiserliche Krone hervor. Auffallend ist, daß die 1474 in Nanhofen gestorbene und dort begrabene, später zu Albrecht III. nach Andechs überführte Anna von Braunschweig als Mutter Albrechts IV. ausdrücklich erwähnt wird, während seine Frau Kunigunde, für deren spätere Aufnahme das Grab doch auch bestimmt war, fehlt. Darf man daraus schließen, daß das Grabmal schon vor der 1487 erfolgten Vermählung entstand? Damit würde es allerdings nahe an den „um 1486" noch schaffenden Halder heranrücken, dem es die Tradition bisher zuschrieb, gestützt auf die von Nagler aufgefundene, vielleicht in der Jahreszahl verschriebene Notiz, die leider wie so viele andere seiner Quellen nicht nachzukontrollieren ist: „Maister Hans der Steinmeißel hat daz kayser pilt gemacht 1438". Eine merkwürdige Sache ist die Darstellung eines Grabes Albrechts IV. als Schauessen bei seiner Leichenfeier (402), nämlich als geharnischter Mann auf dem Rücken liegend mit der Fahne in der Rechten und dem bloßen Schwert in der Linken, bei den Füßen die Schilde Bayerns und Österreichs. So soll es sogar „werklich" in der Frauenkirche stehen. Es handelte sich aber doch wohl nur um ein vorübergehend errichtetes ‚castrum doloris', wie sie später üblich waren.

Verschiedener Arbeiten an städtischen Gebäuden, Toren usw. haben wir schon bei Polack, Haytzinger u. a. gedacht. Hervorzuheben ist die prachtvolle Ausstattung des Kaufingerturms 1508—1512 (399), der vergoldete Knöpfe, Fahnen, Erker, ein Uhrwerk für 100 fl (408) und eine Glocke erhielt und von einem Ingolstädter Meister gedeckt wurde. Am Rathaus wurden 1492 „steinerne Bilder" abgenommen (337), 1501 die innere Ratsstube ausgemalt und die Täfelung vergoldet (374), 1508 über 2000 neue Scheiben und 3 mit Wappen eingesetzt (399), 1516 u. 1518 die Trinkstube erneuert (434 u. 443). Es zeigt sich nun auch das Bestreben, die Stadt mit schönen Brunnen zu schmücken. Der Zimmermeister wird 1509 nach Nürnberg geschickt und darauf nach Augsburg, um die dort aufgerichteten „Werke und Brunnen" zu besichtigen. Noch in demselben Jahre braucht er Papier zu Entwürfen (405). 1511 läßt man einen Augsburger Baumeister zur Beratung kommen (412). Im nächsten Jahr wurde ein Brunnen bei Hl. Geist aufgestellt, den der Bildschnitzer Sigmund mit 8 Engeln und Schilden und mit 2 Säulen nebst Dachwerk versah. Gleichzeitig entstand ein neuer Marktbrunnen, dessen Herstellung in Marmor durch Linhart Zwerchfeld nebst den Kosten für Goldschmied, Maler, Kupferschmied und Spängler über 1000 fl verschlang (415). Der gleiche Zwerchfeld führte 1512—1515 die Brunnen bei St. Ulrich, am Weberhaus und bei St. Anna in Augsburg in Marmor aus und nahm dafür 1200 fl ein (418). Ferner ist von ihm bekannt, daß er 1506 an einem Sakramentshaus für die Stiftskirche in Altötting arbeitete, wozu nach Vermutung der Kunstdenkmäler, die Burghausen als seinen Wohnort annehmen, Olmdorf d. h. Ostendorfer die Visier zeichnete (S. 2322). Auch Sigmund Haffner stand zu Augsburg in Beziehungen, er besitzt einen eigenen Steinbruch und Herzog Ludwig empfiehlt ihn 1514 der Reichsstadt als besonders geschickten und guten Werkmann (425) Originell ist die 1511 schriftlich vorgebrachte Bitte des bekannten herzoglichen Hofmeisters Hieronymus von Stauff, der einige Jahre später wegen Hochverrat den Henkerstod fand, ihm für seine Kirche in Köfering (B.-ARegensburg) ein Fenster mit dem Wappen der Stadt zu stiften, wie dies bereits Nürnberg, Ingolstadt, Landshut, Straubing und Regensburg getan hätten. Man schlug es ihm nicht ab und ließ sich 17 fl kosten (442). Leider ist kein Meister genannt, auch sind die Fenster nicht mehr erhalten. Großes Interesse beanspruchen die Aufwendungen des angesehenen Hauses der Pötschner (367), das nicht nur alle Kirchen Münchens, sondern auch die bekanntesten Wallfahrtsorte der näheren Umgebung wie St. Sebastian in Ebersberg, St. Leonhard in Inchenhofen, Andechs, Ramersdorf, Thalkirchen, Solln und auch außerhalb Bayerns, wie St. Christoph am Arlberg, Stams Einsiedeln, St. Wolfgang, Wien, ja selbst Loretto, Arezzo und Rom in einem merkwürdig stark entwickelten Familienbewußtsein mit Andenken an die einzelnen Mitglieder in Form von Ge-

Digitized by Google

mälden und Plastiken, gemalten Scheiben, Bildnissen usw. beschenkte. Die Summen sind allerdings nicht so hoch, daß man besondere Kunstwerke unter diesen Gaben vermuten dürfte; auch sind nur zwei Künstler genannt, ein Meister Jörg als Schnitzer und ein Maler Linhart. Private Förderer der Kunst finden sich besonders unter den vermöglichen Herren und Bürgern, die sich Grabstätten in Klosterkirchen sicherten. So bestand vor dem Hochaltar Albrechts IV. bei den Franziskanern ein anderer, dessen „Tafel" der 1475 verstorbene Eberhart de Porta (vom Thor) in Auftrag gegeben hatte (Cgm 1755 S. 165), sodaß dem Geschlechte wohl zuzutrauen ist, daß es auch mit dem Rätsel von Merlbach in irgend welchem Zusammenbange steht. Virgil Hofer von Rottenburg († 1496) stiftet das Altarbild zu den 10 000 Jungfrauen in der gleichen Kirche (ebenda S. 88) und Wilhelm von Haslang schmückte 1504 die Grabkapelle seiner Ahnen ebenfalls mit einem Altar und anderen Gemälden (385a). Die beiden Stifterbilder des Altars tauchten erst 1923 im Handel auf, ein anderes, das man bisher für das Stifterbild der Franziskanerkirche hielt, wird im Nationalmuseum verwahrt (Katalog No. 69).

Während sich über den Alten Hof bisher noch keine Beschreibung vorfand, die uns eine genaue Vorstellung vermitteln würde, sind wir hinsichtlich der Neuen Veste wenigstens über die Zahl der Räumlichkeiten und ihr Mobiliar zu Anfang des 16. Jh. unterrichtet. Der Alte Hof diente vornehmlich fremden Gästen zur Wohnung, wahrscheinlich auch den heranwachsenden Prinzen. Die Neue Veste konnte nach ihrem bescheidenen Umfange unmöglich viel Raum bieten und auch ihre Ausstattung war von überraschender Einfachheit. Hartmann Schedel unterscheidet 1493 zwischen einem schönen wohlgezierten Schlosse (der Neuveste) und einem weiten fürstlichen Hofe mit vielen hübschen Zimmern und bewundernswerten Gemächern (Alter Hof). 1480 scheinen an der Neuveste Erweiterungsbauten vorgenommen worden zu sein (279), ebenso 1491, wo Lucas Rottaler und der Zimmermeister der Stadt den Bau und das Dachwerk besichtigten (330). Einer der Türme trug schon damals eine Uhr. 1509 wurde das Trauermahl anläßlich des Hinscheidens Albrechts IV. in der Neuen Veste abgehalten und die Fürstlichkeiten speisten an 2 Tischen in der „großen Stube" und an einem in der „gemalten Stube", in der an zwei weiteren Tischen auch noch die fremden Botschafter saßen. Ferner wurde noch die „Rentstube" und die „neue Stube" und die „Türnitz" miteinbezogen. Aus den Inventaren der Neuen Veste von 1513 und 1518 (421 u. 446) lernen wir noch die übrigen Räume kennen, ersehen aber auch, daß bis dorthin keinerlei Änderung vorgenommen wurde. Die herzogliche Witwe hatte für sich 1 Wohn- und 1 Schlafzimmer, die beiden Prinzessinnen zusammen 2 Zimmer. Für Festlichkeiten blieben der „gemalte Saal" und die „neue Stube", alles übrige war für Dienerschaft, Küche, Schneiderei usw. beansprucht. Das Mobiliar ist höchst bescheiden. In dem Zimmer der Prinzessin steht ein „Clavicord" — schon 1495 wird ein „Klafitzimer [?]" erwähnt (351) — im Schlafgemach der Jungfern hängen drei Bilder auf Leinwand (421). Sonst wird außer der Darstellung der „Böhmerschlacht" auf Leinwand, die 1508 Herzog Albrechts obere Stube in Landshut schmückte (396) — auch Hans Wertinger malte sie 1518 — kein Gemälde erwähnt. Die Herzoginwitwe verwahrte ihre 18 deutschen Bücher in einer Truhe, auf einem der Becken des Schlafzimmers sah man „Adam und Eva". Bei der Veste war ein Baumgarten mit Weiher und Kahn. Wilhelm IV. schuf, wie wir weiter sehen werden, ein Fürstenschloß und eine Umgebung, wie es dem neuen Geiste entsprach, und wenn der Hof mit den frommen Bauten und Stiftungen Sigmunds und Albrechts, Wolfgangs und vielleicht auch Christophs schließlich die Führung in der Pflege der kirchlichen Kunst übernommen hatte, so war es Wilhelm, der den Umschwung vorbereitete und bereits die Prachtliebe zu entwickeln begann, die seine Nachkommen aufs höchste steigerten.

Digitized by Google

1 **1319**

(f8) Jus civile. Item Sighardus faber de Veltmoching dedit 1 ℔. — (f9) Item dederunt 60 den. Wertoldo carpentario pro arboribus et asseribus (etc.) [Außerdem genannt:] Frauentraut faber (f9v, f11 etc.) Wendelin murator (f13v). — (f16) Carpentarii. [Genannt:] Wertoldus, Ulric(us) Liber. — Hainr(icus) in Monte. — Andreas. — Hainr(icus) Chlethaimerus. — (f23) Carpentarii. [Dieselben, dazu:] Fridericus de Dinglfing. — (f24v) Item magistro Johanni snitzerio 5 ℔ per 5 balistas. — (f25) Juniori Wernhero fabro 30 den. — Ruperto fabro 30 den. — Nogkeroni fabro 50 den. — Frauentraut fabro 60 den. — Severinus faber habet 2 ℔.
(*Stadtkammerrechnung*)

2 **1320**

(f36) Frauentraut faber. — Magistro Johani snitzerio 6 ℔. — (f39) Carpentarii. Wernherus, Wertoldus. Reicherus. Antzinger faber. — (f40) Syboto de Swabing. — (f42) Fabri. Sewerius. — Frawentraut. (*ebenda*)

3 **1322**

(f57) Artifices: Ruedlino slosserio 2 ℔. — Wernhero fabro 60 dn. — Frauentraut 309 ß 18 ₰ per lattennagel et scharnaegel [etc]. — (f73v) Liuppoldo muratori 10 ℔. — Magistro Ulrico carpentario 1 ℔. — (f77) Artifices: Frauentraut. — Ruedlinus. (*ebenda*)

4 **1323**

(f87v) Wendelinus (carp.) — Wertoldus. — Frauentraut. — (f88) Fridericus carp. (*ebenda*)

5 **1324**

(Die Gemahlin Ludwig des Bayern, Margaretha, Tochter Wilhelms III. von Holland, schenkt ihr Brautkleid (verm. 25. Febr. 1324 in Köln) der Peterskirche in München, für die daraus ein Ornat cum animalibus aureis intextis angefertigt wird, der noch 1374 vorhanden war. E. Geiß, Geschichte v. St. Peter (1867), S. 9.

6 **1325–27**

(Genannt f6v–8v) Wertoldus (Zimmermann) — Frauentraut. (*Stadtkammerrechnung*)

7 **1327**

(14. Febr. zerstörte ein großer Stadtbrand die Peterskirche, Franziskanerkloster und -kirche, das hl. Geistspital, das Rathaus, Stadtrichtergebäude und den östlichen Teil des Alten Hofes. — Wolf, Urkundl. Gesch. I. 471).

8 **1328–29**

Genannt (f24v, 26). Frauentraut. Wendelinus. (*Stadtkammerrechnung*)

9 **1334**

Genannt (f17) fabrii: Rupertus. — Chelthaimerius. (*ebenda*)

10 **1338**

(f117v) Anno domini 1338 in die Agnetis pfantlossa[1]) soluta a civitate nomine domini imperatoris. Item in crastino beatae Agnetis dederunt artifici christallorum 100 lib. den. — (f126v) Item 12 ß pro pergameno ad libros jur. (*ebenda*)

11 **1340**

(Kaiser Ludwig erlaubt den venetianischen Kaufleuten, daß sie 200 Ballen Waren von Venedig aus durch seine Länder über München nach Brügge in den Niederlanden zollfrei führen zu lassen und suchte auf diese Weise den Levantinischen Handel nach München zu ziehen.) (Wolf, Urkundl. Gesch. I, 606).

12 **1342**

20. Okt. 1342. Kaiser Ludwig verleiht den Bürgerseheleuten Berhtold dem Snitzer und Kunigund seiner Hausfrau zu München auf Lebenszeit das Haus vor seiner Burg, das der „Marstal" genannt wird. (Vgl. Mon. B. 35 II, 82.)
(*Münchener Ger.-Urk.*)

13 **1345**

(f217v) Recepta maiora. Item dominica post purificationem magister stainmaizzel dedit 60 ℔ de remedio . . . ad hospitale.
(*Stadtkammerrechnung*)

14 **1346**

(f226v) Item magistro Hermanno astrologo imperatoris ad apotegk 1 ℔. (*ebenda*)

[1]) Pfandlose: Auslösung eines versetzten Pfandes vergl. Obb. Archiv 26, 276 Anm. u. S. 341.

Digitized by Google

15 **1354**

7. Juni 1354. Ludwig, Markgraf zu Brandenburg verleiht Perchtold dem Snitzer, Bürger und seiner Gattin Kunigund das Haus vor der Burg. (Vgl. 1342.) (*Münchener Ger.-Urk. No. 51*)

16 **1359—64**

(Neubauten und Reparaturen am „Alten Hofe" in München. Genannt werden „die vier Steinhäuser", „das neue Haus", der „Gang außerhalb der Kapelle" (Lorenzkirche). Im Geviertraum des Hofes findet ein großes Turnier und ein Turnier der Bürgersöhne statt. Vgl. Oefele, Obb. Archiv 33 (1874) S. 341 ff.)

17 **1360**

(f 21 v) Magistro Hartman et famulis [verschiedene Einträge für Arbeiten ohne nähere Bezeichnung]. — (f 22 v) Magistro Perchtoldo 4 ℔ de refectura balistarum et 18 ß pro familia. (f 23 v) Lud(ovico) carpentario et famulis. (*Stadtkammerrechnung*)

18 **1361**

[Besoldungen]: (f 58) Magistro Sighardo [Baumeister?] 5 ℔ (pro Quatember). Item Lud(vico) carpentario 6 ß pro tunica in Nativ. Christi. (Distributa pontis Ysere): (f 64) Ludo(vico) carpentario et famulis [sehr viele Einträge]. — (f 64 v) Magistro Hartmanno — (Opera communia): (f 67) Magistro Ulrico carpentario. — (f 68 v) Seitzen snitzerio de refectura balistarum 3 ß 5 ß. — Magistro Hartmanno, Lud(ovico) carpentario et aliis carpentariis 3 ℔ 17 ß per 2 hebdomadas laborantibus in portis civitatis. (*ebenda*)

19

(1361 stiftet Kirchpropst Conrad Wilbrecht zur Frauenkirche 3 Schilling, um zu kaufen: „ein gradual musice, ein meßbuch mit zwain plenari, die darzu gehörnt, ein ganzes meßgewant und zwo monstrans". [A. Mayer, Die Domkirche S. 46])

20 **1362**

(Distributa pontis): (f 100 v) Ludovico carpentario et famulis [etc]. — (Opera communia): (f 103) Magistro Sighardo. — (f 105 v) Item 60 den. pro pergameno et carta magistro Sigh(hardo). — Item Martino pictori 3 ℔ 3 ß pro vexillis ad exercitum. — Item snitzerio regenti balistas 110 famulo eius adiuvanti 20 ß. — [Besoldungen] (f 114 v) Magistro Sighardo 5 ℔ (pro Quatember). — Item 1 ℔ d de custodia horae diei. (*Stadtkammerrechnung*)

21 **1367**

[Besoldungen] (f 32 v) Boltoni [?] carpentario 5 ℔ (pro Quatember). — (f 42 v) Ulr(ich) dem snitzer von ain armprusten 14 ℔ 72 ß. — (f 44) dem kistler noch von der neuen ratstuben umb venster 6 ß. — die gleser zu pessern in der ratstuben 20 ß. (*ebenda*)

22 **1368**

(Kreuzgasse f 9) Hänsel sniczzer inq. 3 ß 10 ß. — (Hintere Schwabingergasse f 13) Örttel glaser [und Maler] 12 ß. — (Graggenau f 20) Chunrad glogkengiesser 16 ß. — (Tal Petri f 28) Ch(unrad) stainmässel inq. 24 ß. — (Innere Stadt Petri, Rindermarkt f 31 v) Ull maler 44 ß. — (Innere Stadt Mariä, Dienersg. f 37) Martein maler 1 ℔, Ulrich sniczzer [ohne Steuer]. (*Steuerbuch*)

23

[Besoldungen] (f 36) Boltoni carpentario 5 ℔ [pro Quatember] — (f 46 v) Laden zu sneiden zu des hochers stuben und in der schul 1 ℔. — (f 33 v) dem Seitzen von 100 armbrosten zu pessern 8 ℔ 42 ß. (*Stadtkammerrechnung*)

24 **1369**

(Kreuzgasse f 21) Haensel sniczzer 60 ß. — (Hintere Schwabingergasse f 24 v) Örtell glaser inq. 14 ß. — (Innere Stadt Petri f 42 v) Ull maler 72 ß. — (Innere Stadt Mariä, Dienersgasse f 48 v) Martein maler 12 ß. (*Steuerbuch*)

25

[Besoldungen] (f 34) Item dedimus Boltani 5 ℔ (2 Quatember), Item Hartmanno 5 ℔ (2 Quatember). (Opera communia): (f 43) Renovando glasvenster 24 ß. (f 43 v) den zimmerl(euten), die die schul underfüren 82 ß. — (f 50 v) Seitzen dem snitzer reficienti balistas 3 ß 6 ß. (*Stadtkammerrechnung*)

26 **1370**

(9. Okt. 1370 Andrä der alte Sendlinger und Agnes dessen Hausfrau schenken der Kirche zu St. Peter ein goldenes Meßgewand mit goldenen Vögeln. Geiß, u. a. O., S. 275).

27 **1371**

(Hintere Schwabingergasse): Oertel glaser inq. 18 ß — (Innere Stadt Petri, Rindermarkt) Ull maler 72 ß. — (Innere Stadt Mariä) (Purggasse) Martein maler 12 ß, Hans sniczzer 60 ß. — (*Steuerbuch*)

27 a (1371 werden die der Stadt gehörigen Häuser am Marienplatz als reich mit Gemälden innen

Digitized by Google

und außen verziert erwähnt. Kunstdenkmäler S. 1176. [Quelle?])

28

[Besoldungen] (f 38) Hartman carpentario 5 ℔ [pro Quat]. — (Opera communia): (f 46) Walthern dem smid ... an der hor [Uhr] 2 gulden. Item von der hor 2 gulden ... Item Nürnbergerio von der horglocken 8 ℔ ß. — Den klaechel in der ratglocken zu pessern 40 ß. Umb ein slos an die kamertruhen und 1 keten an den stock in der lüger [?] und pley zu der hor 6 ß. — Item an der schul den maurern und den knechten lon und kost 5 ℔ 40 ß Sabato post Michah(elis). — (f 58) Ullein dem snitzer 10 ß 12 ß.

(*Stadtkammerrechnung*)

29 1372

(Schwabingergasse): Örtel glasel [!] inq. 20 ß. — Innere Stadt Mariä): Martein maler 12 ß, Hans sniczer 60 ß. (*Steuerbuch*)

30 1373

(f 39 v No. 10). Item Frid maler von Altenmünster hat fürbotten Hanß dem jüngern Sentlinger, Hanß des Sentlingers sun, das wart überantwortt an seiner statt, er war nicht an haim, do gab dem Jorgen maler das recht, es müst im warten [etc.]

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

31 1375

(Schwabingergasse): Örtel glaser inq. 44 ß, (Innere Stadt Mariä) Martein maler 15 ß 14 ß. (*Steuerbuch*)

31a (Die Kirchenpröpste von St. Peter in München bestellen bei dem Maler Peter v. Straubing für 400 fl die große Chortafel, die 1375 in München ankam. (Jahrb. d. V. f. christl. Kunst 2 (1914) S. 51. Vgl. auch No. 56.)

32 1376

(f 80) Item maister Hansen dem stainmäzzel ist potn worden 8 ℔ [etc.]

(*Gerichtsbuch der Stadt München 1368—91*)

33 1377

(Schwabingergasse): Örttel glaser inq. 12 ß, (Schwabingergasse secunda): Aelbel maler inq. — (Innere Stadt Petri): Görig maler inq. 12 ß, (Innere Stadt Mariä, Dienersgasse): Martein maler 11 ß. (*Steuerbuch*)

34

[Besoldungen] (f 36 v) Item Lud[ovico] carpentario 3 ℔ [pro Quatember] Walthero de horilogio 3 aur. [pro Quatember]. — (f 45 v) Walthero fabro 25 ℔ rat [?] um ain hor [Uhr].

(*Stadtkammerrechnung*)

35 1378

(Enge Gasse): Haymeron maler 12 ß. (Schwabingergasse): Örtl glaser inq. 42 ß. (Schwabingergasse secunda): Aelbel maler inq. — (Innere Stadt Petri): Görig maler inq. — (Innere Stadt Mariä, Dienersgasse): Martein maler 11 ß. (*Steuerbuch*)

36

(f 38) Lud(ovico carpentario 3 ℔ (pro Quatember). — (f 39) Walthero de horologio 3 fl (pro Quatember). — (f 46) Örtel maler hat die hor gemalt 5 ß. — (f 56 v) Item Seitzen dem snitzer die armbrust ze machen 1 ℔ 15 ß und dann von 4 armbrusten besunder 10 ß 22 ß mon.

(*Stadtkammerrechnung*)

37 1379

(Sendlingergasse): Symon maurer 60 ß, (Schwabingergasse): Örttl glaser inq. 42 ß, (Schwabingergasse secunda): Albrecht maler inq. 32 ß, (Tal Mariä): Haymeron maler 1 ℔. (Tal Petri): Görig maler. (Innere Stadt Mariä): Martin maler 11 ß. (*Steuerbuch*)

38 1380

[Besoldungen] (f 30) Ludwico carpentario 4 ℔ mon. [pro Quatember]. — (f 31) Walthero fabro 3 gulden [pro Quat.] — (Nuncii): (f 35) Item Ötlein [!] gen Rom zu dem Herzogen. — (Opera communia): (f 38) Örtlein dem glaser 3 ß. — (f 39) Umb 1 gulden tuch gen Ebersperg 16 ℔ 23 ß. Umb 1 silbern schiltel 52. Item das meßgewant ze bereiten mit lon, seiden und andern zeug 18 ß 12 mon. — Dem zingiesser um den kandler 3 ß mon. (*Stadtkammerrechnung*)

39

24. IV. 1380 Chunrat der Leo, Maurer.

(*Münchener Ger.-Urk. No. 72*)

40 1381

(Sendlingergasse): Symon stainmetzz 60 ß, (Schwabingergasse): Örtl glaser inq. 42 ß, (Schwabingergasse secunda): Albrecht maler inq. — (Tal Mariä): Haymeron maler 1 ℔ ß. (Innere Stadt Mariä (Burgstr.): Relicta Marttein maler 6 ß. (*Steuerbuch*)

41

[Besoldungen] (f 36 v) Ludovico carpentario 4 ℔ (pro Quatember). — (f 37) dem Walther von der hor 3 fl (pro Quat). (*Stadtkammerrechnung*)

Digitized by Google

42

17. III. 1381. Ulrich der Sniczär verkauft das Häuschen zunächst bei der Burg Engelhard dem Messerschmid (vgl. No. 12).

10. Okt. 1381. Mertel dem Sniczär wird die Hofstatt, die er von Ulreich dem Sniczär gekauft hat, zugebilligt. (*Münchener Gerichtsurkunden*)

43

(1381 lassen die Herzöge Johann, Friedrich und Stephan II dem Kaiser Ludwig zu Ehren dem Kaufinger [schönen?] Turm eine neue Gestalt geben und ihn mit den Bildern des deutschen Churfürstenkollegiums bemalen. J. H. Wolf, Urkundl. Gesch. II, 357 [Quelle?]).

44 1382

(Sendlingergasse): Symon stainmetzz 60 ß, (Schwabingergasse prima): Örttel glaser 42 ß, Maler institor inq. 24 ß, (Tal Mariä): Haymeron maler 1 ℔. (Innere Stadt Mariä) [Burgstraße]: Martteininn malerinn 6 ß. (*Steuerbuch*)

44a (31. Aug. 1382 ließen die Pröpste von St. Peter eine neue Glocke gießen, die 39 Ztr. wog. (Geiß a. a. O. S. 25).

45 1383

(Sendlingergasse): Symon stainmetzz 3 ß, (Schwabingergasse prima): Örttel glaser I. 42 ß, II. 63 ß, II. Kramer maler 36 ß. (Innere Stadt Mariä): Haymeron maler I. 1 ℔, II. 12 ß. Relicta Marteinnin malerinn I. 3 ß ß, II. 1 ℔ 15 ß [zusammen mit] I. Görig maler, II. Görig filius eius inq. I. 30 ß, II. 45 ß, 12 ß. I. Stainperk maler. II. inq. I. 18 ß, II. 27 ß, I. Kramer maler inq. [II. nicht genannt] 24 ß. (*Steuerbuch I. II.*)

46 1384

(20. März 1384 lassen die Pröpste von St. Peter durch Meister Lorenz, einen Organisten aus Polen, die Orgel von neuem machen mit 9 Bälgen) (Geiß a. a. O. S. 25).

47 1385

24. Aug. 1385. Die Herzoge Steffan, Friedrich und Johann geben ein Haus in der Burgstraße, das Ulrich dem Schnitzer empfändet war, Konrad dem Preisinger zu eigen.

(*Münchener Gerichtsurkunden No. 67*)

48 1386

Martein Sniczer vor der Purg zu München. (*ebenda No. 91*)

49 1387

(Sendlingergasse): Ch[unrad] maler inq. 8 ß, Symon stainmytz 40 ß, (Schwabingergasse prima): Örtel maler inq. 40 ß, Maler kramer [!] inq. 12 ß, (Schwabingergasse secunda): Hanns staynmitz [!] inq. 6 ß. (Innere Stadt Petri): Ulrich Stainpeck maler inq. 12 ß, (Innere Stadt Mariä) (Kaufingergasse): Aelbel maler inq. 16 ß, (Weinstraße): Chunrad stainmaizzel inq. 16 ß, (Dienersgasse): Fridl maler 12 ß, Haemeran maler 6 β 20 ß, (Burggasse): Märtl [?] snytczer 32 ß. (*Steuerbuch*)

50 1388

(Sendlingergasse f10): Chunr(ad) maler inq. 12 ß, Symon stainmetzz 80 ß, (Schwabingergasse prima f26): Orttel glaser inq. 80 ß, (Schwabingergasse secunda f28): Maister Hanns der stainmetzz 12 ß, Innere Stadt Mariä (f42v): Friedrich maler 24 ß, Albrecht maler 32 ß, (f45v): Haimeron maler 13 β 10 ß, Liendl maler 13 ß, Görig maler frater suus 32 ß. (*ebenda*)

51 1389

Ausgaben Albrechts d. j. in Straubing. (Nota mangerlay) (f31v) Item dem Pfaffenvanger, wappenmaister geben gein Munchen und sust umb klein ding, das er von meins herrn wegen bedorfft an zwain leibzeugen meiner herrn 32 gulden. *Nota liber rationis Wolfhardii Helttampt protonotarii illustris principis Alberti junioris inferioris Bavarie.* (*Hauptstaatsarchiv, Straubing, GL. 3¹/₃*).

52 1390 I. II.

(Sendlingergasse): Maler [!] inq. 16 ß, Symon stainmaisl 80 ß, (Schwabingergasse prima): H [....] maler inq. [ohne Steuer], (Schwabingergasse ecunda): I. Lienhart (II. Liendl) maler 16 ß, Görg maler inq. 32 ß, (Innere Stadt Mariä): Älbel maler inq. 32 ß, Ch[unrad] stainmesl inq. 16 ß, Weinstraße: Frid(rich) maler 24 ß, Örtl (I. glaser) (II. maler) 80 ß, Dienersgasse: I. Maler [!] inq. II. Holer maler 16 ß, Hämeran maler 13 ß 10 ß, Stainpeck maler 24 ß, Burggasse: Marquart snytzer 64 ß. (*Steuerbuch*)

53

2. Juni 1390. Herman von Portdorf, herzogl. Kastner schuldet dem Meister Heinrich stainmecz von Ybs 250 fl.

(*Münchener Gerichtsurkunden No. 101*)

54

(f244v) Älbel Maler, der schäffler [!] an der Schäfflergassen.

(*Gerichtsbuch der Stadt München 1368–91*)

Digitized by Google

55 1390

(Mangerlay) f. 58. Hennsl dem Pfaffenvanger meines hrn wappenmaister geben hinauf gein München meiner herrn zu dem plattner an einer stechplattn und ein turneyplattn und um armgret und ander ding, des er bedorfft zum torney und stechen. (*Ausgaben für Albrecht d. j. in Straubing*) [vgl. No. 51].

56 1391

(f91v) [Hantwercher]. Item in die Ulrici maister Petern dem molar [!] geben 2 ℔. Item an Mittbochen vor Martini Petern dem molar 1 ℔. — (f92) Item in die innocent. Petern dem molar geben an dem stechzeug und turneis zeug den man wolt gein Pilsen gefürt haben 6 ℔.

(*ebenda*)

57 1392

(Roßmarkt): Domus Snitzer de Landsperg 18 ß, (Althaim): Ch(unrad) Maler tagwercher [!] 12 ß, (Schwabingergasse prima): Örtl maler 60 ß, (Schwabingergasse secunda): Liendl maler 18 ß, Görig maler 36 ß, Frid(rich) maler inq. 3 ß 6 ß, (Innere Stadt Petri): Kristan maler 12 ß, (Innere Stadt Mariä): Aelbel maler 24 ß, Chun(rad) stainmayzzl inq. 24 ß, Holer maler 42 ß, Haemeran maler 10 ß, Stainpeck maler 39 ß, Martein snyczer 3 ß, Stephan pyldhauer inq. 24 ß. (*Steuerbuch*)

58

(Mangerlay f117v): Item Stephan dem stainmetzen an sand Gorgen pild zu München 2 fl.

(f121v) Item eodem die (Freitag nach Laurentius) kam meins hern pild sand Gorg herab von München, den Hanns Rudolf herab schikht meins herrn wirt, an dem wasser den floslauten herab bis gein Tekkendorf zu furen 3 ß. — Item einen vischer davon von Tekkendorf herauf zu furen gein Straubing und das er doniden het dargelihn den tragern 20 ß. — Item hie ab dem wasser in das chloster 4 knechten zu tragen 12 ß.

(f122) Item eodem die (an samptztag vor Egidy) Hannsn dem Rudolf meins herrn wirt zu Munchen gesant, das er solt bezalen dem stainmetzn für meins herrn pilde, das er herab geschikht hat 3 ℔ 70 ß.

(f122v) Item an Montag nach nativitatis beatae Mariae maister Hannsn dem stainmetzn von meins herrn pilde an dem chloster auf zu setzen umb pley und eisen darzu 3 ß 26 ß. (*Ausgaben für Albrecht d. j. in Straubing*) (vgl. No. 51)

59 1393

(Roßmarkt): Domus Snitzers de Lantsperg 24 ß. — (Altheim): Ch(unrad) maler tagwacher 16 ß. — (Schwabingergasse prima): Örtl maler inq. 80 ß. — (Schwabingergasse secunda): Liendl maler 24 ß. — Gorg maler inq. 48 ₰. — (Innere Stadt Mariä): Älbel maler 32 ₰. — Hans maler inq. 16 ß. — Fritz maler, Holer maler 56 ₰. — 1 ℔ 8 ß. — Haemeran maler inq. 13 ß 10 ß. — Stainpeck maler [ohne Eintrag.] Martein snitzer [ohne Eintrag.] (*Steuerbuch*)

60

[Besoldungen] Item meister Ludweigen 4 ℔ (pro Quottember.) — Item dem snyczer 1 ℔ (pro Q.) — (Zu dem pau): (f55) Item umb golt silber lasur und denmalern zu lon von den schilten und von den münchen zu malen an dem turn 5 ℔ 60 ₰. Item 5 ℔ 30 ß von gleßern zu pessern und zu machen in den paiden ratstubn und das Rathaus zu maln und den turn und die vändl auf den turn und Rathaus. Item wir haben geben umb das lest zin gen Nurnberg, des was 13 zenten, 86 ung. gulden. Item wir haben Otten dem zingizzer geben zu lon von dem turn zu decken und von aller arbeit dazu 31 ℔ 12 ₰. (*Stadtkammerrechnung*)

61

(f158v) Item an suntag Judica dem Pfaffwanger zerung gein München umb ein stechplatten die er do meinem herrn solt frimen zu machen, die mein herr wolt verern. — (f162) Item dem Pfaffnvanger geben umb die ritters platten die man meinen herrn zu München geslagen hat, die mein herr einen seinen guten freunt schenkhen wollt 3 ℔ 3 ß. (*Ausgabe für Albrecht d.j. in Straubing*) [vgl. No. 51]

62 1394

(Sendlingergasse): — (Schwabingergasse prima): Örtel maler inq. 80 ß — (Schwabingergasse secunda): Fritz maler inq. 2 ℔ — (Graggenau): Hans Schnitzer mauler [!] 16 ß — (Tal Mariä): Stepffan maler 60 ₰ — (Innere Stadt Mariä): (Kaufingergasse): Mayster Cristan maler 18 ß — Haimran mauler 1 ℔ ₰ — (Weinstraße): Lindel maler 24 ₰ — Jörg maler 48 ₰ — (Korngasse): Holer maler 44 ₰ Blawenstain der alt 32 ß, sein aydn Hans maler inq. 28 ₰. (*Steuerbuch*)

63

[Besoldungen] (f37s) Meister Ludweigen 5 ℔ ß (pro Quottember.) — (f39) Item dem schnitzer 1 ℔ (pro Quottember.) — (Gemeine dingk.): (f44) Item

Digitized by Google

dem ormayster von der gloggen und der or 6 fl und 5 ß 5 ₰. — (f44v) Item dem Schaevolgel 1 ℔ schuff im der rat von der gloggen und aber 1 ℔ ₰ von dem Jörgen Thome. Item den arbeitern zu dem turn bey den Barfüssern und holtzhackern von holz zu hacken 4 ℔ 19 ₰ und wider zugedeckt. Item von des schnitzers gläsern 1 ℔ ß (Von unsers baves [baues] wegen, stadel, rathaus [etc.]) (f62) Item umb der maerbelstain und ze lon da von, von Saltzburg untz her 10 ℔ 13 ₰. Item dem Jeklin maler auf rechnung 3 ℔ minder 60 ₰ und 5 ℔ 60 ₰ an samsstag nach Margrete, also ist er gar bezalt. Item darnach von aller arbeit vor Gally 8 ℔ ₰. (f62v) Item mayster Stepffann dem steinmetzen 1 ℔ ß auf rechnung und 6 ß ₰ und 3 gulden, Samstag nach Laurencii zalt ainer 5 ß 2 ß und hatt 5 ℔ minus 30 ß vor Gally aller arbeit 1394. (f 63) Item Symon maurer zubesserung das er den turn under für und vor den vienstern [!] und das er gen Saltzburgk ging 4 ℔ ₰, also ist er gentzl(ich) bezalt auf letsten in dem 95. (*Stadtkammerrechnung*)

64

6. Fbr. 1394. Herzog Ernst schuldet dem Münchner Bürger Karlein Ligsaltz 180 neue ungrische fl für gelieferte samtene und seidene Tücher. (*Münchener Gerichts-Urkunden No. 118*)

65 ca 1395

S. 1 Item dem Püchler goltsmid 24 gulden. S. 4 Item Hainrich platner 52 gulden. S. 63 Item Ulrich dem maler 24 ℔ den. (*Aus dem Schuldenverzeichnis des Herzogs Johann, Hauptstaatsarchiv, Kassasachen und Quittungen Fasc. 4 1390—96*)

66 1395

(Sendlingergasse): Symon maurer stainmetz 76 ₰ — Chunr(ad) von Amberg stainmetz inq. 60 ß für 6 ℔. — (Schwabingergasse prima): Haimeran maler 60 ß. — (Schwabingergasse secunda): Hans pildschnitzer Sunntag 60 ₰ für 8 ℔. Fritz mauler [!] 2 ℔. — (Tal Mariä): Steffan maler 1 ℔ 4 ₰. — (Innere Stadt Mariä): (Kaufingergasse: Orgelmeister in domo Ligsalz –) Örttel maler 60 ₰ für 10 ℔. — Lindl maler inq. 60 ₰ für 4 ℔. — Jörg maler inq. 25 ß. — (Dienersgasse): Ulr(ich) maler inq. 60 ₰ für 4 ℔. (*Steuerbuch*)

67

[Besoldungen] (f47v) Item mayster Ludwig 5 ℔ sein erst quotember zu Pfingsten anno 95 [etc.] — (f48v) Item dem schnitzer 1 ℔ [etc.] — (f53) Item von dem Ratturn und Ratstuben zu pessern und umb zeug und lon 3 ℔ minus 5 ₰. — (f54v) Item umb glesser Jacob maler in der Ratstuben in der schergenstuben und umb dratt für die gleser auff dem haus 3 ℔ ß 6 ß. Item Stepffan maler umb zwelff vänlein, do der Schreckenperger wolt vechten den gewappneten die [?] umb den ring 7 ß. — (f55v) Item Henslein kistler umb zway spanbett einen tisch, einen stul auf den Ratturn 9 ß. — (f56v) Item 3 ß umb dem armbrust, das der jung Haunschilt versetz [!] hett, des hett er ainer Judinn versetzt, und hat daran nicht recht tan. (*Stadtkammerrechnung*)

68 1396

(Sendlingergasse): Maister Chunr(ad) steinmetz von Amberg 60 ß für 6 ℔. (Schwabingergasse prima): Haimran maler 60 ß für 10 ℔. — (Schwabingergasse secunda): Fritz maler 3 ℔ ₰. (Tal Mariä): Stephan maler 6 β 6 ₰. — (Innere Stadt Petri): Hans maler inq. 60 ₰ für 10 ℔. (Innere Stadt Mariä): Aelbel maler 60 ₰ für 4 ℔. — [Chunrad salbürch Angler 3 ℔]. — Orttel maler 60 ₰ für 10 ℔. — Liendel maler inq. 60 ₰ für 4 ℔. — Jörg maler inq. 8 ₰. (*Steuerbuch*)

69

[Besoldungen] (f44) Maister Ludweigen 5 ℔ (pro Quott.) — Item dem schnitzer 1 ℔ (pro Quott.) — (f45v) Item Orttel zimberman ist an gestanden Laurenti 96 und hat eingenomen Michahelis die erst qotemper 3 ℔ ₰ und 2 ℔ ₰ für sein kotember Lucie und hat im das ain pfund abgezogen, das er von Gally pis zu Weichnechten nichtz gearbait hat (und auss der stat was von seins totschlags wegen) und 3 ℔ an sein kotemper Reminiscere — (umb gemaine ding): (f57v) Item 4 ℔ ₰ dem Stepffel maler auf rechnung an der taffel die gen Freisingen gehört Invocavit. Item 60 ß umb pretter zu den zilstat vor Angertor, Philippi et Jacobi. (*Stadtkammerrechnung*)

70 1397

(Sendlingergasse): Symon steinmetz 3 ß 24 ß. — (Schwabingergasse prima): Haimran maler 60 ß für 10 ℔. — (Schwabingergasse secunda): Fritz maler 3 ℔ ₰. — (Tal Mariä): Stephan maler 6 β 6 ß. — (Innere Stadt Petri): Gaspar snytzer den habent mein hern das iar ledig lassen. Statler steinmetz inq. 60 ₰ für 7 ℔. — (Innere Stadt Mariä): Aelbel maler 60 ₰ für 4 ℔. — (Chunrad salbürch Angler) 3 ℔ ₰. — Liendel maler inq. 60 ₰ für 4 ℔. — Jörg maler inq. 38 ₰. —

Digitized by Google

Holer maler 60 ß für 6 ℔. — Örtel maler 60 ß für 6 ℔. — Ulr(ich) maler 60 ₰ für 4 ℔. — Perntrit maler inq. 60 ß für 10 ℔. (*Steuerbuch*)

71

[Besoldungen] (f 46 v) Maister Ludwig 5 ℔ (pro Quottember). Item maister Örttel 3 ℔ für sein quottember zu Pfingsten. — (f 48) Item 1 ℔ dem schnitzer für die kotemper zu pfingsten 97. — (Gemeine ding, zerung [etc.]): (f 51) Item 5 ℔ ß Steffel maler umb die taffel, zu dem gelt, das er vor hat in der alten kamer, ist also gar bezalt. Item 48 ß zu trinkgelt. — (f 51 v) Item 1 ℔ 3 ß dem Jacoben maler, das er die gleßer vor zwain jarn gepessert hat in den zwain ratstuben anno 96 und 97. — (f 65 v) Item 2 ℔ 6 ß 12 ₰ haben wir geben zerung dem schulmeister von unßer fraun dem hannßn Sluder und dem Hollmberger zerung gen Freising und dem schulmeister zu sand Peter gen Augspurg von des pfaffen von Goller wegen [etc.] — (f 71 u. 72 ausgaben „zu der tüll" und zu der maur bey der Neuen Vest".) (*Stadtkammerrechnung*)

72

[Besoldungen] (f 46 v) Item Maister Ludwig 5 ℔ (pro Quottemb.) — Item 1 ℔ ₰ dem schnitzer für Quott. Pfingsten 97. (*Stadtkammerrechnung*)

73 1398

(f 46) Maister Ludwig 5 ℔ (pro Quott.) — Dem snyczer Chunraden 1 ℔ ₰ (pro Quott.) — (f 54) Item 6 ß 22 ß daß man dy tür in dem turn zu der sturmglocken gemacht und gepessert hat und umb zeug Jeori 98. (*ebenda*)

74 1399

(Prannersgasse): Liebel maler 32 ß — (Schwabingergasse prima): Maister Chunrad von Amberg inq. 60 ß für 6 ℔. — (Schwabingergasse secunda): Örttel maler 60 ß für 6 ℔. — Ulrich maler 60 ß für 4 ℔. — (Tal Mariä): uxor Stephan maler 6 ß 6 ℔. — Peter maler et uxor 3 ß de uxor [!] et 24 ₰. — (Innere Stadt Petri): Gasper sniczer, der geit der stat all iar ain neus armüst [!] und lesst ir dazu bey 30, ob sein not ist. (Innere Stadt Mariä): Jobs maler inq. 60 ₰ 9... — Aelbel maler 60 ß für 4 ℔. — (Chunrad salbürch Angler) 3 ℔ ß. — Wilhalm stainmess 16 ₰. — Liendl maler 60 ß. Jörg maler inq. — Perch (told) maler Nonns [?] 60 ₰. — Perntritt maler inq. 60 ß für 10 ℔. — Holer maler inq. [ohne Eintrag.] (*Steuerbuch*)

75 1399—1400

(f 81 v) Maister Ch[onrad] dem snyczer 1 ℔ (Quattembergehalt). — (f 82) Maister Ludwigen 5 ℔ (Quottembergehalt). (Umb gemain ding). — (f 108) Item 3 ℔ gab wir dem maister von Ingolstat, das er die orglogkn anders hengat und richtat, das im der rat schuff. — (f 109) Item 17 ß hab (en) wir geben dem Stadler stainmetz für sein arbait die er zu zinnkrig [?] tat. — (f 113) Item 2 ℔ haben wir geben Jacobe dem maler daß er die gleser in allen stuben auf dem Rathaus gepessert hat drei wintter und von aller arbait, die er der stat getan hat piß auf Michahelis Ao 1400. (*Stadtkammerrechnung*)

76 1399

Caspar snitzer. Item 6 ℔ ß sol man Caspar dem snitzer aller raitung umb 4 armbrost, die man zu lest gen Nanhofen santt, gerait Michaeli anno 99. Liendel maler. Item 12 ß sol man Liendel dem maler aller raitung von der schilt wegen, die er gemacht hat, gerait. Michaeli anno 99. (*Stadtkammermemorial*)

76 a 1400

(Schäfflergasse): Fritz maler 12 ß hat der rat geschaft. — (Schwabingergasse prima): Chunrad stainmez von Amberg [ohne Eintrag]. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 60 ₰ für 4 ℔. — (Tal Mariä): patrim. Stephan maler 60 ₰. Peter maler 3 ß. — (Innere Stadt Petri): Domus Perch(told) snitzer [Beruf?] 3 ß. Statler stainmez inq. 60 ₰ für 7 ℔. — (Innere Stadt Mariä): Aelbel maler [ohne Eintrag]. (Chunrad Angler salbürch 3 ℔ ₰). Orttel maler und sein tochter inq. 60 ₰ für 10 ℔. Lienhart maler inq. 60 ₰ für 4 ℔. Jorig maler inq. 34 ₰. Percht(old) maler 1 ℔. Ulrich goltsmid von Kostnicz inq. 60 ₰ für 5 ℔. Jobs maler inq. 75 ₰. Holer maler inq. nihil habet. (*Steuerbuch*)

77 1401

I. Ostern. II. Dezember.

(Schäfflergasse): Domus Fritz maler 30 ₰. — (Schwabingergasse prima): Maister Chunrad von Amberg [Steinmetz] inq. I. [ohne Eintrag], II. [nicht mehr an dieser Stelle]. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler I. 60 ₰ für 4 ℔, II. 72 ₰ für 8 ℔. — (Tal Mariä): patrim. Stephan maler I. 60 ₰, II. ?. Peter maler I. 3 ß, II. 5 ß 26 ₰. — (Innere Stadt Petri): Perchtold Snitzer 3 ß. Statler stainmetz inq. I. 60 ₰ für 7 ℔. — (Innere Stadt Mariä): Aelbl maler I. [ohne Ein-

Digitized by Google

trag], II. ?. (Chunrad Angler salbürch I. 3 ℔, II. 5 ℔). I. Orttel maler I. 60 ß für 6 ℔, II. Orttel maler und sein tochter II. [ohne Eintrag]. Lienhart maler inq. 60 ß für 4 ℔. Stepfel maler I. 40 ß, II. ?. Jorig maler inq. I. 34 ß, II. [ohne Eintrag]. Ott maler I. 60 ß, II. 60 ß. Percht(old) maler I. 1 ℔, II. 5 ß 10 ß. Jobs maler inq. I. 75 ß, II. 1 ℔ 8 ß. Holer maler inq. I. 60 ß für 6 ℔, II. 3 ß 6 ß. (*Steuerbuch*)

78 **1400—1402**

[Besoldungen] (f 70 v) Maister Ludwig [Zimmermann ?] 5 Quott. à 5 ℔. (f 71) 1 ℔ haben wir geben Maister Chunrat dem sniczer sein kotember Lucie Anno 1400 [und so noch 4 Quottember bis Lucia 1401]. (*Stadtkammerrechnung*)

79 **1402—1403**

[Besoldungen] (f 60) Maister Ludwig (4 Quott. à 5 ℔ ß). — Chunrat snytzer Item 1 ℔ ß geb(en) wir maister Kunr(ad) dem snitzer sein kotember Remiscere anno 02. Item 40 ß gaben wir maister Chun(rad) dem snytzer an seiner kotember Lucie 02.

(Gemainer pau) (f 87) Item 60 ß haben wir geben Jacoben dem maler daß er die püchsen geöltrenkht hat. (f 88 v) Item 14 ß haben wir geben Jacoben dem maler von glesern zu machen und zu pessern überal in dem Rathaus und vor dem kamerstubel zu malen und von püchsen zu öltrenken und andrer arbeit, die er getan hat. Item so hab(en) wir 7 ß 28 ß Jacoben dem maler auch geben an dem sold den man im schuldig ist, von der alten kamer her, das er zu Pasing und in den [!] neun Vest gewesn ist. (f 167) (Gen Pasing) Item 74 ß haben wir des Snitzer chnecht geben an seinen sold den er zu Pasing verdint hat.

(*Stadtkammerrechnung*)

80 **1403**

(f 11 v) „Engelhartz sniczer haus" an der Sendlingergasse. (f 12) „Stephan maler" Haus an der Rosengasse.

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

81

(Schwabingergasse prima): Relicta Jobs maler 1 ℔ 80 ß. Holer maler und sein aydm 3 ß 6 ß und 24 ß. Stadler stainmetz 60 ß. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler. Den habent mein hern vom rat die steuer ledig gesagt von der engel wegen gegen Stambs. — (Tal Maria): Aigenman maler 80 ß seiner hausfraun steuer et 40 ß de sua gracia. Peter maler 7 ß 14 ß. — (Innere Stadt Petri): Domus Perch(told) sniczer 1 ℔. Stephan maler 3 ß. — (Innere Stadt Maria): Jacob maler paternusterer 50 ß. — Relicta Ortlinn malerin inq. 32 ß für nichil. (Chunrad Angler salbürch 5 ℔). Lienhart maler inq. 60 ß. Ott maler 60 ß für 3 ℔. Sternsecher maler inq. 24 ß. Perchtold maler inq. 5 ß u. 10 ß.

(*Steuerbuch*)

82 **1405**

I. Januar. II. Oktober.

(Sendlingergasse): Patrim. Symon stainmetz 80 ß. (Prannergasse): Andere Maler I. 20 ß, II. ?. Liebel maler I. II. 32 ß. — (Sehwabingergasse prima): Ulrich maler I. 28 ß de sua gr. et 1 ℔ von seiner Hausfrau, II. 1 ℔ ß. Holer maler I. 3 ß 6 ß. II. 1 ℔. Hans maler sein aydm I. 80 ₰ für 10 ℔, II. 60 ß für 10 ℔. (Asem Rottaler inq. 10 ₰). Maister Chunrad von Amberg I. [ohne Eintrag]. II. ?. Statler stainmetz I. II. 60 ß. Ulrich maler inq. I. [ohne Eintrag] II. ?. — (Tal Mariä): Peter maler I. 7 ß 14 ß, II. 6 ß 12 ß. — (Innere Stadt Petri): Stephan maler I. 3 ß II. 1 ℔, Vital goltslaher inq. I. 80 ß für 10 ℔, II. 3 ß. — (Innere Stadt Mariä): Jacob Paternusterer maler I. 50 ß, II. ?. (Chunrad Angler salbürch) I. 5 ℔, II. 3 ℔. — Lienhart maler inq. I. II. 50 ß. Ott maler I. 60 ß, II. 72 ß für 12 ℔. Sternsecher maler I. 80 ß dedit uxor sua. II [ohne Steuer]. Perchtold maler inq. I. 5 ß 10 ß, II. 1 ℔. (*ebenda*)

83 **1404—1406**

(Umb allen pau ... der statt ....) [Hauptsächlich maister Ludwig und Gesellen] (f 87) Item 4 ℔ ß haben wir geben dem Chunrad von Amberg und dem Aygeman [?] maurern von dem neun prunnen zu graben und zu mauern bei den Fleischpenken. (f 88 ?) Item 5 ℔ haben wir geben dem ormeister an der or die er machen sol in Sand Peters turn Actum Valentini a°. 6. (Umb alle gemayne ding ...). (f 99). Item 3 ß dem Jacoben maler zu lon von allen gleßern ze pessern in dem Rathaus in allen stuben. (f 100). Item wir haben geben dem Liendl maler 7 ℔ ß an dem lon von den 20 secz schilten, die er der stat gemacht und gepessert hat. (f 100 v). Item einen ungarischen gulden hat man geben aim maister, der sol verglast ziegel machen auf den Ratturn, facit 5 ß 12 ß. (*Stadtkammerrechnung*)

Digitized by Google

84 **1406**

(Rörnspeckergasse): Relicta Angermann malerin 60 ß für 7 ℔. — (Neuhausergasse): Haintz sniczer inq. 18 ß. — (Enge Gasse): Hans Müleich kistler 5 ß 10 ß. — (Prannergsase): Andre maler inq. 50 ß für 5 ℔. Liebel maler 37 ß für nichil. — (Schwabingergesse prima): Jacob maler inq. 60 ß für 6 ℔. Ulrich maler 10 ß 20 ß. Holer maler 5 ß 10 ß. Stadler stainmetz 80 ß für 10 ℔. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler inq. 3 ß 22 ß. — (Innere Stadt Petri): Domus Perchtold snitzer 1 ℔. Stephan maler 5 ß 10 ß. Vital goldslaher 1 ℔. — Innere Stadt Mariä): (Chunrad Angler salbürch 4 ß). Lienhart maler inq. 60 ß. Relicta Kassauerin inq. die dient dem Unntzer [?]. Hans Kassauer maler inq. 60 ß. Perchtold maler 5 ß 10 ß. Hans ormaister und sein bruder [kein Eintrag]. (*Steuerbuch*)

85 **1407**

(Rörnspeckergasse): Angenmaninn (auch 1408) malerin inq. 60 ß für 7 ℔. — (Prannersgasse): Liebel maler 32 ß für nichil. — (Schwabingergasse prima): Jacob maler inq. 60 ß für 6 ℔. (Asam Rottaler). Holer maler 5 ß 10 ß. Stadler stainmetz 80 ß für 10 ℔. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 3 ß 12 ß. — (Tal Mariä): Hanns Kasauer maler 80 ß für 10 lb. — (Innere Stadt Petri): Vital goltslaher 1 lb ß. — Innere Stadt Mariä): Ulrich maler inq. 10 ß 20 ß. (Relicta Kasauerin inq. 40 ß.) Marttein maler inq. dedit 60 für seines vaters patr. Ott maler 3 ß 6 ß. Relicta Perchtold maler inq. [ohne Eintrag]. Hanns maler 80 ß für 10 ℔. (*ebenda*)

86

[Besoldungen] (f 36) Maister Ch[unrat] prukenmaiser 5 ℔ (pro Quartal). (f 36v) Maister Heinrich ormeister 3 ℔ (pro Q.). (f 37v) Dem Chunrat snyczer 1 ℔ (pro Q.).— (Von allen gemainen Dingen): (f 58) Item 3 ß 21 ß haben wir geben dem Jacoben maler umb zwain rennfändl dem Sentlinger und Katzmair. (f 58v) Item wir haben geben Chunraten dem sniczer 21 ℔ 6 ß umb sechs neue armbrust, die wir von im darumb chauft haben dominica Exaudi a° 7 und haben im geben 6 ℔ ß an sechs armbrusten, die wir von im genomen haben der stat. Item wir haben geben dem puchsenmaister das der rat schuf, der die feur [?] pfeill und chugeln versucht auf dem rathaus 1 ℔ zerung. (f 66) Item wir haben geben 22 ℔ ß maister Heinrich dem ormeister in der neun kamer von der or wegen. Item wir haben geben 5 ß dem Chunrat Stadler [Bildhauer] umb die 2 pild bey der or und umb andere arbait die er daran geton hat. (f 69v) Item wir haben geben 8 ℔ 7 ß 24 ß, das der ärker an Sand Petersturn gestet mit dem knauf und ze deken und umb sayl zu der or an [ohne] was die glöklen gesteen. (f 85) Item wir haben geben dem snyczer zu Lanndsberg 22 rh fl um 11 neu armbrust, facit 13 ℔ 6 ß. (*Stadtkammerrechnung*)

87

(f 65 v) „Margret, Ulrichs von Rastat des maler hausfrau. (f 68) „Elspet Andra des pildsniczers hausfrau".

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

88 **1408**

(Schwabingergasse prima): Jacob maler inq. 60 ß für 6 ℔. Ulrich maler 10 ß 20 ß. (Asam Rottaler). Holer maler 5 ß 10 ß. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 3 ß 22 ß. Andre maler 50 ß für 5 ℔. — (Tal Mariä): Kasauer maler 80 ß für 10 ℔. — (Innere Stadt Petri): Stephan maler 5 ß 10 ß. Hanns Satler 3 ℔. — (Innere Stadt Mariä): Bartholome maler 40 ß. Ott maler 3 ß 6 ß. Hanns maler 80 ß für 10 ℔. (*Steuerbuch*)

89

[Besoldungen] dem prukenmaister [Konrad] (5 ℔ pro Quot.). (f 43) dem Riedel maurer (4×1 ℔). Dem Ch[unrat] snyczer (4×1 ℔).— (Von allen gemeinen Dingen.): (f 63) Item 1 ℔ haben wir geben des ormaisters knecht von der or wegen, das im der rat schuff. — (Von allem gemainen pau.): (f 70v) Item wir haben geben dem Otten maler 4 ℔ 30 ß, das er die zwen zaiger vergult hat an der or und die or und den ärker und den zirkel gemolt hat und hat die gleßer gemacht in der ratstuben und in des zolners haus bis auf Judica a° 9.

(*Stadtkammerrechnung*)

Rüdlein maurer. — Zimmerleute: Maister Chunrat. (*Baumeisterrechnung*)

90 **1409**

[Besoldungen] Maister Ch[onrad] prukenmaister (5 ℔ pro Quottember). — Dem Ch[onrad] snytzer (1 ℔ pro Quott.)

(Umb alle gemainen dink): Item wir haben geben 5 ß umb ein neue vanen dem Mertl maler.

Digitized by Google

(Umb allen gemeynen Zeug): Item wir haben geben 1 ℔ 22 ß dem Otten maler das er das geschöll [Geschäl, vgl. Schmeller II, 394] umb den Ofen in der ratstuben gemalt hat und die gleser gepessert hat.

(Umb aller söldner zerung): Item wir haben geben dem Jorgen snitzer und sein gesellen zu zerung von Pfingsten a° 10 bis auf Margarethen a° 10 12 ℔ 36 ß, das sie in der Zeit geriten haben auf die märgt und auf stras.

91

1409 (f 84 v) „Älbel judenmaler [!] und Elspet sein hausfrau".

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

92 **1410** I. Fasten, II. Dezember

(Schwabingergasse prima): Jacob maller inq. I. 60 ß, II. 80 ß für 10 ℔. — I. Ulrich maler [ausgestrichen] patr. des Jobs maler 60 ß. — II. Domus Jobs maler 54 ß. — Hanns von Speir maler [I. nicht] II. 3 ß 3 ß. — Holer maler I. 1 ℔, II. 5 ß 10 ß. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler I. 78 ß, 3 ß 14 ß. — I. Andre maler 80 ß. — II. Andre Snyczer maler 60 ß. — (Tal Mariä): Peter maler 15 ß 6 ß. — (Innere Stadt Petri): Stephan maler 5 ß 10 ß. — (Innere Stadt Maria): Ott maler I. 72 ß für 12 ℔, II. 3 ß 6 ß Bartholome maler inq. I., II. 60 ß. (*Steuerbuch*)

93

[Besoldungen] Dem Ruedel maurer 1 ℔ sein kotember [etc.] Item ... dem Chunrad snytzer 1 ℔ sein kotember [etc.]

(Potenlon und Zerung):

Item wir haben geben 3 ℔ 3 ß 17 ß zu zerung dem Walchen mulner, dem prukenmaister und Ruedel maurer, de sy die Arbeit beschauten zu dem Vall [Fall a. d. l.] und das man den zeug hinauf fürt.

(Umb allen gemeinen pau ...) Item wir haben geben 84 ß dem Jacoben maler, das er gepessert und gewaschen hat die gleser in den ratstuben und in der kamer stuben. Actum Martini 10.

(Umb allen zeug, geschoß [etc.]) Item wir haben geben dem Mertl maler und dem Vital 3 ℔ ß von den schilten zu malen.

(*Stadtkammerrechnung*)

94

1410 (f 100 v) Item „Stadler der stainmetz".

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

95

(Peter der Maler malte 1410 für das Kloster Dietramszell. Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 61.)

96 **1411**

Örtlin malerinn und ir tochter 20 ß für nichil. (Sendlingergasse): Stephan maler 60 ß. — (Prannersgasse): Liebel maler 32 ß für nichil. (Schwabingergasse prima): Jacob maler 60 ß für 10 ℔. — Domus patrim. Jobs maler 40 ß. — Hanns maler von Speyer 70 ß. — Holer maler 1 ℔. — (Asem Rottaler 60 ß für 5 ℔). — Stadler stainmetz 16 ß für 11 ℔. — (Vital goltslacher 3 ß). — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 28 ß. — Andre sniczer 60 ß. — (Tal Mariä): Kasauer maler [ohne Eintrag]. — Peter maler 11 ß 12 ß. — (Innere Stadt Mariä): (Chunrat Angler und sein vater 3 ℔ ß und 12 ß.) — Ott maler 72 ß. — Bartholome maler inq. 62 ß. — Chunrad stainmetz 32 ß, (Aidam des Kraestel goltsmid). (*Steuerbuch 1411*)

97

[Besoldungen] Chunrad snytzer sein kotember 1 ℔ [etc.] — Dem Ruedel maurer 1 ℔ ...

(Umb alle gemeinen dinck ...) Item wir haben gebn dem Jacoben maler von den gleßern zu pessern in der grossen und clainen ratstuben 50 ß. Actum Thome anno 11. — Item wir haben geben dem Felnhamer 12 ℔ ß von der or wegen zu lon von anderhalben jar von Lichtmes bis auf Jacobi 12 und haben im geben 6 ℔ ß dar von dem pulfer zu machen, die im der rat schuf. Actum Mathei 12. — Item wir haben geben dem Mertl maler und dem Vital 3 ℔ 5 ß 13 ß und 9 ß 5 ß von den schilten die sy machen und maln sulln. — Item wir haben geben dem Chunrad snyczer an sein gelt 3 ℔ ß. — Item wir haben geben dem neuen ormaister Ch[unrat] 1 ℔ ß, das im der rat schuf. — Item wir haben geben dem Jacoben maler von den gleßern zu pessern 75 ß. (*Stadtkammerrechnung*)

1411 (f 105) „Stadler stainmässel".

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

98

1411 Item wir haben geben dem Hans von Speyr den maler 3 ℔ 60 ß von der alten paumaister wegen, hat Sentlinger turn gemalt.

(*Baumeisterrechnung 1411—1412*)

99 **1412**

(Beim Spital): Peter stainmetz 60 ß. — Sendlingergasse: Relicta Ortlinn malerinn und ir

Digitized by Google

tochter 20 ß. — Stephan maler 20 ß. — Prannersgasse: Liebel maler 32 ß für nichil. — (Schwabingergasse prima): Jacob maller 80 ß für 10 ℔. — Domus patrim. Jobs maler 54 ß. — Hanns maler 3 ß 7 ß. — Holer maler 5 ß 10 ß. — (Asam Rottaler inq. 60 ß für 5 ℔. — Statler stainmetz 88 ß. — (Vital goltslaher) 1 ℔. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 3 ß 14 ₰. — Andre snitzer 55 ß. — (Tal Mariä): Kassauer maler facat [!]. — Peter maler 15 ß 6 ß. — (Innere Stadt Mariä): (Chunrat Angler und sein vater 3 ℔ 80 ß und 12 ß). — Ott maler 3 ß 6 ß). — Bartholome maler 60 ß. — Chuntz stainmetz 1 ℔ 8 ß. (*Steuerbuch*)

100

[Besoldungen] Maister Chunrat dem snyczer 6×1 ℔). — Dem Ruedel maurer (6×1 ℔). — Item wir haben geben dem Jorgen ormaister sein kotemper Michl 12 ß und hat sein kotemper Lucie 12 ß. (Von allen gemainen Dingen . . .) Item wir haben geben 18 ß dem Chunrad ormaister für 2 kotember und der ist tot anno 13 und gar zalt. — Item und haben geben 3 ß dem Jacob maler von den gleßern zu machen in der Ratstuben und in andere stuben nach Marie [!] 13. — Item haben geben dem Ull turner 12 ß, das er die or gemacht hat von der zeit da der Chunrat von Lantzhut starb 3 kotemper bis auf Martini!

(*Stadtkammerrechnungen 1412/13*)

101

1412 (f 130v) „Item Steffan maler, purger zu Hall" hat sein Haus an der Rosengasse.

1413 (f 141) „Perger snitzers haus von Pasingen" an der Neuhausergasse.

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

102 1413

(Beim Spital): Peter stainmetz 72 ß. — (Enge Gasse: Asam Rottaler 60 ß. — (Prannersgasse): Liebel maler 31 ß für nichil. — (Schwabingergasse prima): Jacob maler inq. 60 ß für 10 ℔. — Domus patrim. Jobs maler 60 ß. — Hans Polaner maler 28 ß und 21 ß patr. uxoris. — Holer maler 1 ℔. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 78 ß. — Andre maler 60 ß für nihil. — (Tal Mariä): Bartholome maler inq. 60 ß. — Peter maler 11 ß 12 ß. — Innere Stadt Mariä): Relicta Ortlin malerin inq. 21 ß für nichil. — (Chunrad Angler salbürch 20 ß). — Ott maler 72 ß. — Chunrad stainmetz 5 ß.

(*Steuerbuch*)

103 1414

[Besoldungen] Dem Snytzer (6×1 ℔). — Dem Rudel maurer (6×1 ℔). — Dem Jörgen ormaister (6×12 ß). — Item haben geben dem Jacoben maler 7 ß 2 ß, das er die gleßer gepessrt hat in der ratstuben und in der schull. — Item wir haben geben 70 ß dem Englhart goltsmid das er ein pusaun gepessert hat. An Katherina 14. — Item wir haben geben 8 ℔ 80 ß dem Polaner [?] maler von den gilden zu malen auf dem Recht haus und von dem leisten zu maln daselben anno 14. (*Stadtkammerrechnung 1414*)

104

1414 (f 152) „Elspet, Margareten der malerin tochter und Ulrichs, der malerin man, tochter" [vgl. No. 87 Ulrich von Rastat].

f(156) „Ch[unrad] Stadler, staymässel [!] an der Sbabingergassen".

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

105 1415

(Beim Spital): (Hans Syman maurer 3 ß.) — Hans stainmetz sein aydm 84 ß. — (Rosental): Peter steinmetz inq. 3 ß. — (Sendlingergasse): Stephan maler 20 ß. — (Enge Gasse: Asam Rottaler inq. 60 ß ded. für 10 ℔.) — Schäflergasse): Jorig ormaister 60 ß für nichil. — Jacob sein sun 32 ß. — Liebel maler 60 ß für nichil. — (Schwabingergasse prima): Jacob maler inq. 60 ß für 10 ℔. — Hanns [Polaner] maler 60 ß für 10 ℔ und 12 ß de patr. uxoris suae. — Holer maler 5 ß. — Stadler stainmetz 3 ß. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 3 ß. — Andre maler inq. 60 ß für nichil. — (Tal Mariä): Bartholme maler inq. 60 ß für 10 ℔. — Peter maler 12 ß. — (Innere Stadt Petri): (Jörg Snyczer goltsmid 5 ß 18 ß.) — Andre snitzer uxor 40 ß [etc.] (Innere Stadt Mariä): (Chunrad Angler salbürch 21 ß.) — Ott maler 3 ß. — Heinrich maler 72 ß. — Chuntz stainmetz 3 ß 6 ß. (*Steuerbuch*)

106

[Einnahmen] Item Jörg snyczer ist zolner worden am Samstag vor Oculi 1416. [Besoldungen]: Urmaister (4×12 ß). — „Snyczer" (4×1 ℔). — Rüedl maurer (4×1 ℔). Von allen gemainen Dingen). Item wir haben geben dem Jorgell maler 1 ℔ das er die mendlein zu der urr außberaicht hat mit rokklein und gemallt hat. Actum Peter et Pauli.

(*Stadtkammerrechnung*)

107

(f 160) „Marttein dem maler". „Ulr(ich) dem maler". (f 164v) Item Jacoben dem

Digitized by Google

maler und seiner hausfrauen ist poten worden als recht ist 1 ℔ Müncher pfenig verschiednen geltz, die sy schuldig sein Leo dem Juden und seine hausfrauen ze [zalen] auf Jacobi ao 15. (f 166v) „Pärtelme der maler“ hat sein Haus an der Sendlingergasse.

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

108 1416

(Beim Spital): Hanns stainmetz 3 ß 22 ₰. Peter Fuchs stainmetz 1 ℔ — ₰. — (Sendlingergasse): Stephan maler 20 ₰ für nichil .. (Schäfflergasse): Jorig ormaister 60 ₰ für n. Jacob sein sun 60 ₰ für nichil. Vital ma 60 ₰ für nichil. — (Prannersgasse): Liebel maler 60 ₰ für nichil. — (Schwabingergasse prima): (Elspet inq.) Jacob maler 28 ₰. Angnes inq. 28 ₰. Hanns [Polaner?] 80 ₰ für 10 ℔ ₰ et ded 16 ₰ de patrim. uxoris. Holer maler 6 ß 20 ₰. Chunraten des Ortleins malers tochter 25 ₰. Stadler stainmetz 1 ℔. — (Schwabingergergasse secunda): Ulr(ich) maler 1 ℔. Andre pildsnyczer 60 ₰ für nichil. — (Tal Mariä): Bartholme maler 80 ₰ für 10 ℔. — (Innere Stadt Petri): Uxor Andre snyczer 53 ₰. — (Innere Stadt Mariä): (Chunrad Angler salbürch 4 ℔ ₰). Ott maler 1 ℔. Heinrich maler 3 ß 6 ₰. Chunrad stainmetz 1 ℔ 8 ₰.

(*Steuerbuch*)

109

(Jörg snyczer s. 1415.) [Besoldungen]: Maister Kunrad zymerman (5 ℔ pro Quotember). Rudel maurer (4×1 ℔). Snyczer (4×1 ℔). Urmaister (4×12 ß). — (Umb alles gelt das wir vergolten haben.): Item 13 ß haben wir geben dem Ott maler, das er ram, gleß(er) und ram [!] gepeßert und gemacht hat der stat und in der stat haus. Actum Freitag nach Egidi Ao 17. — (Von allen gemainen Dingen.): Item 3 ℔ 80 ₰ haben wir geben dem Jackel maler von dem gefarbletten glas und von den glesern in der neuen Ratstuben zu machen. — (Von allen pau . . .): Item 22 rh. guldin haben wir geben dem Nusser von Nurenberg an dem zynn auf den Ratturn und ist gar bezallt facit 8 ℔ 3 ß 2 ₰. Item 13 ß 27 ₰ haben wir außgeben zu dekken die schull Sant Peters. Sabato nach Dionisi. Anno 16.

(*Stadtkammerrechnung*)

110

(f 170) „Item Hainrichen dem Holer dem maler ist gegeben worden . . . .“ (f 173) „Andre die schnitzerin“. (f 176) „Jörg ormaister“ hat sein Haus an der Schäfflergasse.

(*Gerichtsbuch der Stadt München*)

111 1417

(Jörg Snyczer vgl. 1415.) [Besoldungen] Maister Cunrad zymmerman (3×1 ℔). Ruedell maurer (3×1 ℔). Ruedell maurer (3×1 ℔. Urmaister (3×12 ß). Snyczer (3×1 ℔). — (Von allen gemaynen ding): Item 3 ß haben wir geben dem Vitall maler, das er den steurphanen von neuen tuch gemallt hat. Item 30 ₰ haben wir geben den zymerleuten zu trinkgellt, das man die glokken von Nürnberg auf den Ratturn gehenkt haben [!]. Agnetis Anno 1418. Item 21 ℔ ₰ haben wir ausgeben umb die glokken auf dem Ratturn: Invocavit Anno 18, die die steurer auf uns verrayt haben. — (Von allen gemainen pau): Item 80 ₰ haben wir geben Jacoben maler, das er zway fenster dem wagenknecht in der stat haus gemacht hat an Mantag nach dem Obristen [1. Jannar] Anno 17.

(*Stadtkammerrechnung*)

112

19. Aug. Chunrat salwürch von Manhaym [Vater des Gabriel Angler?] und seine Gattin Barbara kaufen von Hans Häberl dem j. ein Haus in U. L. Frauenpfarr in der äußern Stadt an der Hindern Swabingergassen zwischen Gotfrid Pecken und Chunr. Aysingers Häusern um 3 neue ungar. fl Ewiggeld.

(*Münchener Gerichtsurkunden*)

113 (Peter der Maler (s. 1410) und Andreas Wunhart [!] der Schnitzer waren 1417 vermutlich Führer der Zunft. Marttein der Maler als Bürger aufgeführt. Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 61.) — Die an einen Maler verheiratete Tochter des Bildhauers und Bürgers Andre Wunhart von München stirbt 1417 im Ridlerkloster in M. Wunhart machte zur Erinnerung an sie für das Kloster „die Bildnuß ihres gecreutzigten Bräutigams (Christi) ungefähr bay anderhalb Span lang; er schnitte auch seiner jungfräulichen Tochter etwas von ihren Haaren hinweck, welche er dermassen künstlich mit kleinen Keulen hat in des gekreutzigten haupt hinein verhültzet, daß es das Ansehen bekommen, als ob die Haar würklich von dem Kopff herauswachsen“. Vgl. Lob- Dank- u. Gedächtnus . . . von dem Closter auf der Stiegen (deren Ridler) 1. Mai 1695. München s. a. S. 14 ff.).

Digitized by Google

114 **1418**

(Rosental): Hanns stainmetz 3 ß 22 ₰. — (Mülgasse): Aelbel judenmaler 64 ₰. — (Sendlingergasse): Stephan maler 18 ₰. — (Schäfflergasse): Jörg ormaister 60 ₰, Jacob ormaister 60 ₰. — (Prannersgasse): Liebel maler 60 ₰ für nichil. Andre maler 60 ₰ für nichil et dedit 10 ₰ von des ewigen geltz wegen gen Eching. — (Schwabingergasse prima): Jacob maler 80 ₰. Hanns maler 80 ₰ et dedit 16 ₰ patrimonium uxoris. Vital maler 64 ₰. Wernher stainmetz [ohne Eintrag]. — (Schwabingergasse secunda): Ulrich maler 1 ℔ ₰. — (Tal Mariä); Bartholme maler und sein swiger 80 ₰ und 16 ₰. Peter maler 14 ß 8 ₰. — (Innere Stadt Petri): Des Jörgen sniczer tochter zu Anger 6 ß 12 ₰. uxor Andre snyczer 53 ₰. Chuncz maler 60 ₰ für nichil. — (Innere Stadt Mariä): Chunrat Angler salbürch 4 ß patr. Ott maler 3 ß 6 ₰. Domus snyczer Chunrad 80 ₰. Hainrich maler inq. 3 ß 6 ₰. Chunr(ad) stainmetz 1 ℔. (*Steuerbuch*)

115

(Jörg Snyczer vgl. 1415.) [Besoldungen] Der stat zymerman [Cunrat] 5 ℔ (pro Quottember) Ruedell maurer (4×1 ℔). Snyczer (4×1 ℔). Urmaister (4×12ß).— (Umb allen gemainen pau): Item 3 ß ₰ haben wir geben Martein malern das er gemallt hat leysten und lean [?] an dem Angertor. Item 28 ₰ haben wir geben dem Jacob maler von dem fenster zu verglasen in dem Zollhaus am Sendlingertor. Sabato vor corporis Christi Ao 18.

(*Stadtkammerrechnung*)

116

(Holer der Maler ist 1418 (im Zunftbuch?) unter den Toten eingetragen. Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 61. — 22. April 1418 brennt der Ratturm nieder.)

117 **1419**

(Rosental): Hans stainmetz 3 ß 22 ₰. — (Sendlingergasse): Stephan maler 18 ₰. — (Schäfflergasse): Jörg ormaister 60 ₰, Jacob ormaister 60 ₰. — Prannersgasse): Liebel maler 60 ₰. — Schwabingergasse prima: Jacob maler 80 ₰. — Vital maler 64 ₰, Martein maler 20 ₰. — Hans Traechsel 60 ₰ drey nachsteuer, darumb hat Hans Polaner maler versprochen. — Schwabingergasse secunda: Ulrich maler 1 ℔ ₰. — Tal Mariä: Hans Polaner maler 80 ₰ et dedit 16 ₰ de p̄m uxoris suae. — Die innere Stadt (Mariä): (p̄m Chunrat Angler, salbürch 1 ℔ ₰) Chuntz maler 60 ₰. — Ott maler 3 ß 6 ₰. — Domus Chunrad snyczer —. Hainrich maler 3 ß 6 ₰. — Chuntz stainmetz 1 ℔. (*Steuerbuch 1419*)

118

Beschäftigt: Ott maler. — Jörg snytzer.

(*Stadtkammer-Vormerkungsbücher 1419*)

118a 1. Nov. 1419 Hanns Strobel der Maurer, Bürger zu München, bekennt, daß ihn Herzogin Elisabeth völlig bezahlt hat „von maurens und abprechens und auch von aller arbeit wegen".

(*Kassasachen und Quittungen, Fasc. 9 Hauptstaatsarchiv*)

119

(Jörg Snyczer vgl. 1415). [Besoldungen] (Von allen gemainen Dingen). — Item 60 ₰ haben wir geben dem Ott maler, das er die glesser in der schergen stuben dem Snefvogell gemacht hat.

(Umb allen gemainen pau): Item 5 ß 10 ₰ haben wir geben zwain malern von dem Schützn-turn zu malen und zu wecken. Jacobi a° 19. — Item 4 ℔ 5 ß 10 ₰ haben wir geben dem Martein und Vitall den malern, daß sie den turn geweckt und gemallt haben vom Angerturn hinten [?] an Sentlingertor. Actum Jacobi a° 19. — Item 8 ℔ ₰ haben wir geben dem Ott maler zu lon das er 24 türn geweckt und die zwinger gemallt hat und dem knaben das trinnkgellt geben hat um die rinckmauer. Actum. Symon et Jude 19. (*Stadtkammerrechnung*)

120

Monum. B. XXXV, 2. S. 280. Revers der „Elspet Holerin, die malerinn wittib und burgerin zu M." über ein ihr vom Kloster Schäftlarn auf Leibrecht verliehenes Haus in M. 28. III. 1419.

(Ebenda S. 283) „Vital der goldslacher und Martein maler" 2. Juni 1419.

121 **1420**

[Einnahmen.] Unter den Zollnern: „Jörg snitzer".] [Besoldungen] „Der stat zimmerman" 5 Quottember à 5 ℔. — Gudel maurer [ohne Gehaltseintrag.] — „Snytzer" 5 Quott. à 1 ℔; Urmaister 5 Q. à 12 ß. — (Ratsgeschäft): Item 6 ℔ 7 ß 9 ₰ haben wir geben umb vier armprust maister Kunraden dem snytzer, die wir im geben und bey im kaufft haben in den läuffen der herren und von des kriegs wegen. Actum Pfintztag vor Letare 21. — Item

Digitized by Google

60 ß haben wir geben dem Chuntz, maler das er ainen munich gemalt und gemacht hat. Actum Sabato nach Viti.

(Umb allen gemainen pau): Item 75 ß haben wir geben dem Strobl maurer von vier taglon wegen da er Herzog Wilhalm gen Swaben gen musst und im nichtz geben wollt, das im ain rat schuf. — Item 4 ℔ ß haben wir geben dem Otten maler von 9 turn zu malen. Actum Assumpt. Mariä 21. — Item 1 ℔ ß haben wir aber geben dem Otten maler von zway neuen ramen auf Sand Petersturm. (*Stadtkammerrechnung*)

122

Item 6 ß ß haben wir aber geben dem Otten maler von vier ramen in des Tömlingers turn. — Item 34 ß haben wir geben dem Otten maler die gleßer zu pesserung in die grossen rat stuben. [Ferner wird genannt Zimmermeister „Frantz und gesellen".] (*ebenda*)

123 1421

„Jörg Snitzer" wie 1420. [Besoldungen]

„Der stat zymmerman maister Konrad". — Item 5 ℔ ß hat er sein chotemper Michael a° 21. Item 1 ℔ ß hat er für seinen jar rock Martini a° 21. Item 18 ß haben wir vor Nyklausen [Lauterbach] und seinen geselln geben im kotember Lucie anno 21. — Item 18 ß . . . kotember Reminiscere 22. — Item 18 ß . . . chotember Pfingsten 22. — Maister Francz. Item 1 ℔ ß hat er sein chotember Michael 21. [etc.] — Snyczer 1 ℔ ß (pro Quott.) — Urmaister 4 × 12 ß. — Strobell maurer. Item 1 ℔ ß hat sein kotember Pfingsten a° 1422.

(Ratsgeschäft) Item 24 ß haben wir geben dem Martll [!] maler zu lon daz er 8 münch auf der stat seck gemacht hat, da man aus gen Fridberg wollt. (*Stadtkammerrechnung*)

124 1422

„Jörg Snytzer" wie 1420. [Besoldungen] Maister Frantz zymerman 1 ℔. — Item 13 ß 24 ß ... die im ain rat gepessert hat [ab Lucie 22]. — Maister Nycklas und sein gesell zymerlaüt (pro Quartal 23 ß) —, Urmaister 12 ß. — Strobell maurer 1 ℔. — „Snytzer". Item 1 ℔ ß hat er maister Fridrich der snytzer sein chotember die im ain rat angesagt und geschaft hat zu geben primo die kotember Reminiscere a° 23. — (Ratsgeschäft). Item 5 ß 6 ß haben wir geben umb wachs von 12 kerzen zu machen, die man Got und unseren lieben Frauen zu lob un zu eren pey den zway gesungen ampten prennt, da uns got das glück gab, da wir die veynt nyderlegen. Actum Kotember Michael 1422 [Schlacht bei Alling.] (*Stadtkammerrechnung*)

125 1423

(Schäfflergasse): Jörg ormaister 3 ß, Jacob ormaister 3 ß. — Prannersgasse): Liebel maler 3 ß. — Schwabingergasse prima: Chunrad stainmetz 1 ℔ 18 ß. — Hans Polaner maler 1 ℔. — Staler [!] stainmetz 75 ß. — Vital [Maler] 3 ß. — Marttein maler 82 ß. — Schwabingergasse secunda: Ulrich maler 4 ß. — Peter maler 11 ß. — Innere Stadt (Mariä): pm̄ Chunrad Angler) 6 ß. — Chuntz maler 12 ß. — Jacob maler inq. — Bartholme maler 3 ß. — Ott maler 3 ß. — Hans snyczer 3 ℔. — (Asem Rottaler 3 ß.) — Hanns maler inq. 15 ß. (*Steuerbuch 1423*)

126

(Jörg Snytzer wie 1420). [Besoldungen] Maister Nicklas zimmerman. Item 28 ß 10 ß haben wir geben Maister Nycklas und seinen gesellen sein chotember Michael No. 23. — Item 14 ß haben wir geben mr Frantzen zymmerman sein kotember Michael 1423 und was afftermalen nyman dyener. — Urmaister 3 Quott. à 12 ß, Strobell maurer 3 × 1 ℔. Snyczer 2 × 1 ℔. —

(Ratsgeschäft). Item 4 ß haben wir geben mr Nycklas [Lauterbach] den zymmerman zu hefftelgellt, den [!] in der rat schuf desmals, do man in bestättet sein lebtag pey der stat zu beleiben umb 22 ungr. fl leiptings. Actum Sabato post Nativ. v. Marie 23. — Item 3 ß ß haben wir geben dem Vital maler umb das er dar stend vanen verneut hat. Sabato vor Martini. Actum Sabato vor Andree 1423. — Item 20 ß haben wir geben dem urmaister umb öll und dratt zu der ur und urglocken. Actum Freitag vor Letare a° 24.

(Umb allen gemainen pau). [Es wird hauptsächlich am „Isarturn" gebaut]. — Item 14 ß haben wir geben dem Ott maler zu lon, das sie [!] Neunhauser turn geweckt und gemallt habent, im und seinen sun von drey wochen als er sprach, das sie daran er und sein sun gearwait habent. Actum Sabato post Urbani anno 24. — Item 60 ß haben wir geben aber dem Otten maler, das er ain glaß danyden in dem zolhaus dem Wolfharde gemacht hat und auch neu ramen. Actum Sabato post Urbani Anno 24. (*Stadtkammerrechnung*)

127 1424

„Jörg Snytzer" wie 1420. [Besoldungen]

Digitized by Google

Urmaister 4×12 ß. — Strobel maurer 1 ℔ pro Quott. — (Leibting) Nyclas der statt zymmerman 21 ℔ 6 ß 22 ₰.

(Ratsgeschäft). — Item 85 ₰ haben wir geben dem Vitall maler von dem neuen steurfanen zu machen. (*ebenda*)

128 1425

1424 beschäftigt: Herman glockengiesser. — Chuntz maler. — Hans püchsenmaister (mit Einzelangaben). —

1424—25 Hermann püchsenmaister. — Urmaister: Item 6 ß hat man im geliehen Sabato vor Ascens. dom. 1425. — Polaner maler. Item 9 ℔ 6 ß haben wir mit im abgerait in der chamer, die er eingenommen hat auf die arwayt der zway schilt an dem Talltor zu dem crucifix daselben. Actum Sabato post Nicolai 1425.

(*Stadtkammer-Vormerkungsbuch*)

129

Jörg Snyczer wie 1420. [Besoldungen) Mayster Nycklas zimmerman [ohne Eintrag]. — Urmaister 5 Quott. à 12 ß, Strobel 5 Quott à 1 ℔. „Schnytzer" fehlt. — (Leibting) M. Nyklas 15 ℔ ₰ für 20 ungar. fl. (*Stadtkammerrechnung*)

130

(Meister Gabriel der Maler tritt 1425 (im Zunftbuch?) auf. Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 61).

131 1426

„Jörg Snytzer" wie 1420. [Besoldungen] Urmaister 3 Quott. à 12 ß. (Die übrigen fehlen). — (Leibting) Meister Nicklas 15 ℔ ₰ für 20 fl ungar. — (Ratsgeschäft). Item 4 ℔ ₰ haben wir geben dem Lufft von der ur zemachen und zu pessern nachdem und [!] man in zu der ur bestät hat. Actum Mitwoch vor Palmarum 1427.

(*Stadtkammerrechnung*)

132

(21. Febr. 1426. Vor dem Rate der Stadt Wien beweist Mert von Aschpach . . . daß sein verstorbener Vater, Meister Karl, der Steinmetz von Landshut und Meister Heinrich, der Steinmetz von München, rechte Brüder, vaterhalben gewesen sind. Jahrb. d. Allh. K. 16 (1895) No. 13694).

133 1427

4. Dez. 1427. „Ulreich am Purckstall und Fridreich sein sun, die maurer, Kunrat Wurm, der ziegler", alle drei Bürger zu M., bekennen, daß sie für den Bau in Ottelzhausen von der Herzogin Elisabeth bezahlt seien. (*Herzogliche Kassasachen u. Quittungen, Fasc. 11, Hauptstaatsarchiv*)

134 1427

(Jörg Snyczer wie 1420). [Besoldungen] Urmaister wie 26. Strobel maurer 5 Quott. à 1 ℔, (Leibting) 15 ℔ ₰ haben wir geben dem Niklas Lauterpach der stat zymerman für 20 fl ung... leibpding [etc.]

(Potenlon u. zerung). — Item 74 ₰ haben wir geben umb speys dem Lorentzen Schrenken auf die züll desmals, do er auf dem wasser hinab zu unserm Herrn Herzog Wilhelm in das Niderland fur vor Pfingsten, deßmals do er mit Herzog Ludwig taidinget.

(Ratsgeschäft). — Item 9 ß haben wir geben dem Bartholomae maler ze lon von 13 grossen schilten Bayernland ze lon [!] von silber und gut plab gemacht auf die zellt unserm gnedigen Herrn Herzog Albrecht, do ain rat im die schuff ze machen auf die zellt, die im die stat und auch die hantwercher gelihen hetten auf die Hussen vart, die laider nicht zu nutz und ze froumen der kristenheit für sich gieng. Got der barms von himlreich und dergecz uns sein hinfür mit seinen gnaden. Actum Sabato post Assumpt. Marie 1427. Item 2 ℔ ₰ haben wir geben dem Karsthansl [später städtischer Zimmermeister] desmals, do er an die Hussen zach mit unserm gn. Hrn. Herzog Albrecht 1421. — Item 1 ℔ haben wir geben dem Hansl glockengiesser [ebenso]. — Item 1 ℔ haben wir geben dem Karsthansl zimerman zu häfftelgellt nach ratsgeschäft, do wir die kamer in der stat bestallt haben, pei der stat pleiben sein leptag und im die stat voraus geyt järlich 3 ℔, all kotember 6 ß. Actum in vigilia palmarum 1428.

(*Stadtkammerrechnung*)

135

(1427 vermacht Pfarrer Johann Schreiber der Frauenkirche seine Bibliothek („alle meine püchher"). Mon. Boica XX, S. 235).

136

1428 Erchtag nach Nicklastag. „Fridreich, des Ulrich maurers sun auf dem Purckstal", Bürger zu M., bekennt, daß er von Herzogin Elisabeth alles was er „zu Otelzhausen" und anderswo verdient hat, bezahlt ist. (*Herzogliche Kassasachen u. Quittungen, Fasc. 11*)

Digitized by Google

137

(„Jörg Snyczer" wie 1420). — Urmaister wie 26. — „Strobl maurer der stat werchman" (4×1 ℔). Karsthänsel maister Nicklas gesell (4×6 ß). — (Leibting) 15 ℔ für 70 fl Maister Nicklas der stat zimmerman.

(Ratsgeschäft). Iten 1 ℔ 20 ₰ haben wir geben dem Kuntz maler von dem ramen zum glasen auf der plaich in dem neuen plaichhaus heur vor den jar. Actum in vigilia Tome 26. (*Stadtkammerrechnung*)

138 1429

(Jörg Snytzer wie 1420). [Besoldungen] Urmaister 4×12 ß. — Der stat maurer Strobl: Item 1 ℔ ₰ hat der Strobl der stat maurer sein kotember Lucie 1429. — Item 1 ℔ ₰ hat der Ruedl maurer sein kotember Reminiscere 1430, darumb in die stat bestallt hat. Actum Sabato vor Reminiscere 1430. — Karsthansl 4×6 ß. — (Leibting): Meister Nicklas 15 ℔ für 20 fl. [„Hie stet geschrieben alles was wir in dem jar umb zeug geben haben um salniter [!] und püchsen" ausführliche Angaben].

(Ratsgeschäft). Iten 60 ₰ haben wir zallt umb das gemäld und die visierung dem maler, das der maister Nicklas schuff ze machen, das man desto pas weste, wie man den pau der stat anvahn und machen solt. Actum palmarum 1430. [In diesem Jahre 1429 werden hauptsächlich Ringmauerbauten ausgeführt].

139 1430

[Einnahmen; unter den Zöllnern befindet sich Jörg „snytzer"]. [Besoldungen] Urmaister (4×12 ß). — Der stat maurer (4×1 ℔ ₰. — Maister Nycklas zimmerman: Item 15 ℔ ₰ haben wir zallt mr Nicklas zimmerman für 20 gulden umb sein verfallen leipting, das im Michaeli 1430 verfallen ist. Actum Michaeli 1430. — Karsthansel [!] maister Nyklas gesell. — („Sniczer" Albrecht 4×1 ℔.)

140

(Herzog Ernst v. Bayern schenkt 1430 der St. Peterskirche ein Bildnis des hl. Petrus. Geiß a. a. O. S. 48).

141 1431

(Sendlingergasse): Herman glockengiesser 6 ß. — Prannersgasse: Relicta malerin [Beruf?] 3 ß 15 ₰ aus der malerin haus get 46 ₰ dem heiligen Geist gen Neufarn. — Schwabingergasse prima: Chunrat stainmetz inq. 6 ß. Martein maler 64 ₰. Caspar [!] Stadler stainmetz 1 ℔. Vital maler 60 ₰. — Tal Mariä: Hans Öder maler et p̄m uxor 6 ß. — Innere Stadt Petri: Fridrich snitzer 68 ₰. Domus pm. Andre snitzer 60 ₰ gr p̄m Andre Wernprunner. — Innere Stadt (Mariä): Chunrat Sachs maler 3 ß. Partlme maler 60 ₰. Albrecht snitzer [ohne Eintrag]. Ott maler [ohne Eintrag].

(*Steuerbuch*)

142

(Einnahmen: Unter den Zolleinnehmern ein „Jörg Snyczer" unterm Taltor.) [Besoldungen] Urmaister. „Item 12 ß hat er aber der Lufft urmaister sein kotember Reminiscere 1432". Raindl der stat maurer 4×1 ℔. Maister Nicklas zimmerman [ohne Gehalt]. Karsthansel, zimmerman (4×6 ß).

(Ratsgeschäft, das nit pau ist.) Item 6 ß 20 ₰ haben wir zallt dem Martin maler von den zweyn ur mändlen zu malen und neu auszuberayten in öll varb und auch umb drat der aller derfäult ist. Actum in vigilia palmarum 1432. (*Stadtkammerrechnung*)

143 1432

Item das ist das silbergeschirr, das von Auspurg komen ist. Item ein guldein tafel. Item ein kessel mit ainer teck. Item 12 mitter schüssel. Item 9 schal. Item 2 drittfas [?] mit teck. Item 2 klain leichter und 1 großen. Item 3 kändel. Item 3 tälir. *(Herzogliche Kassasachen u. Quittungen, Hauptstaatsarch. Fasc. 13)*

144 1432—33

[Einnahmen. Unter den Zolleinnehmern: „Jörg Sniczer". Auch fol 64 Arbeiten „an Jörgen Snitzers zollhaus". [Besoldungen] „Der Lufft urmaister" 5 Quartale à 12 ß. „Der stat maurer Ruedl" 5 Quart. à 1 ℔ ₰. Karsthansel (Hans Karst) zimmermann (5×6 ß). Albrecht Snitzer [Beruf?] 5×1 ℔.

(*Stadtkammerrechnung*)

145 1433

[Einnahmen]: Zöllner Jörg Sniczer. [Besoldungen] Urmaister 4×12 ß. Maurer: Maister Randinger [?] 4×1 ℔. Karsthansel (auch „Hans Karst" 4×6 ß. Albrecht Snitzer [Beruf?] 4×1 ℔ (Leibting) (f 41) 15 ℔ Leibting für „Mr. Nickl[as] dem zimmerman".

(Potenlon und zerung). (f 49) Item 10 ß haben wir zalt maister Nicklas und maister Strobl ze zerung gen Landshut do man sie hin ab schuff ze geen der worten, das sie die päu ze

Digitized by Google

Landshut beschaueten und uns hie nach . . . mit solichen erbergen [!] pauen auch dar an prachten. Actum vor der prunst, aber die zerung Viti 1434. (f 49v) Item 10 ℔ 8 ß haben wir zallt mr Nicklasen [Lautterbach] zymermann und seinen gesellen ze zerung gen Augspurg, da er zu ainem grossen maister ziehen wollt und der stat ze nutz etwas wolt lernen und auch ainen zieglmaister her wollt pringen. Vor Jacobi 1434. (*ebenda*)

146 **1434/35**

[Zollner wie 1433] [Besoldungen] Urmaister Lufft. Der stat maurer Rudel [!] Karsthansl zimmermann. Albrecht Snyczer [Beruf?] wie 1433. (*ebenda*)

147

(M. B. XX, 264 und XXV, 2 S. 316 Münch. Ger.-Urk. No. 231.) Gabriel Angler, Maler in München erhält von den Kirchenpröpsten U. L. Fr. in München Franz Tychtl und Ott Sänftl 552 fl. rh. und 120 Ducaten, „darumb ich varb und lasur zu Venedig gekauft hab, die selben egenanten guldein han ich eingenomen an dem werch, das ich machent bin unser lieben Frauen". Suntag Reminiscere 1434. (21. Febr.)

(Ebenda XX, S. 267) „Gabriel Angler maister des werchs unser lieben Frauen" erhält von den Obengenannten 830 fl rh. und 120 Ducaten „darumb ich zu dem benanten werch varb zu Venedig gekauft han". Montag nach Lichtmeß 1435.

(Ebenda, S. 268) Gabriel Angler maister erhält von den obigen „von des vorgenanten werchs wegen, das ich jetzo machent pin unser lieben Frauen" 60 ℔ Münchener Pfennig und 70 fl. rh.

148 **1435**

Maister Hanns Slecht, lerer in den siben künsten und in der ertzney bekannt, daß er von Herzog Ernst für die Dienste, die er dem † Herzog Wilhelm geleistet habe, mit 32 fl. rh. vollständig bezalt sei. *(Herzogliche)*
(Kassasachen u. Quittungen, Fasc. 14)

149

[Besoldungen wie 1434]. (Kotember und zerung). [60 ß für den Boten des Herzogs Ernst „der von Straubing was geloffen und die mär pracht, das man die Bernauerin gen hymel gefertig hatt." Actum Sabato post Galli Anno 35].

(Ratsgeschäft, das nit pau ist.) (f 60v) Item 9 ß haben wir zallt dem Andre urmaister ze lon von der alten ur, das er die mandleynn anders gericht und die ur gemacht hat, maynete er, das man im zewenig geben hett. Actum Samstag vor Ulrici Anno 36. Item 42 [?] ℔ 3 ß haben wir zallt dem Andre urmaister, damit wir in für 24 fl. rh. entriecht und zolt haben von den zway zeigern der ur auf den Rindermarkt und in das Tall zu machen. Post Jacobi 1436. (*Stadtkammerrechnung*)

150 **1436**

[Einnahmen]: unter den Zollnern: Jorg Snyczer.] [Besoldungen] Urmaister 2 Quartale von 36 u. 1 Quartal von 37 à 12 ß. — „der stat maurer" unbesetzt. Karsthans 3 Quartal à 6 ß. Snycer Albrecht 3 × 1 ℔.

(Potenlon.) (f 50v) Item 6 ß haben wir zalt zerung Herll [?] soldner gen Augspurg mit der stat br[iefen] zu Ridler zu Augspurg von der zwair klaynet wegen zu bestellen, do man unsern gnedigen Herr Herzog Albrechten wolt weisen in sein hochgelobte Hochzeit 1436.

(Ratsgeschäft.) (f 59v). Item 21 ß haben wir zalt dem Andre urmaister für ein rad und auch ain spindel und ain scheiben, das er alles neus gemacht hat in die ur auff dem turm Sand Peters, und das trinckgelt, ist aber der knecht dabei. Actum sabato post Reminiscere 37.

(Umb allen gemainen pau aus der kamer.) (f 70v) Item 32 ß haben wir zallt den Strobl maurer ze trinkgelt, do er den ersten stayn leget zun Fraunhaus vor Ostern (und noch mehr Ausgaben hiefür). (*Stadtkammerrechnung*)

151

„Gabriel Angler der maler" bekennt, daß der von dem Kirchenpropst Frantz Tichtel zu U. L. F. erhalten hat 38 ℔ 5 ß Münchner Pfennig u. 28 fl. rh. „von Sant Marteinstag bis auf den Auffertag anno dato (1435—36). Samstag nach dem Auffartstag 1436 M. B. XX S. 271. (Ebenda.) „Gabriel Angler der maler" bekennt, daß er von Frantz Tichtel erhalten hat 9 ℔ Pfennig Mitwoch vor Sonnwendstag 1436.

152

Regesta Boica. XIII, 391. 23. Dez. 1436. Meister Martein der Glaser und Meister Hanns der Gleißmüller der Maler, beide Bürger zu M., bekennen von dem Domkapitel zu Freising 16 ℔ Münchener Pf. für ihre Arbeit am Sannd Benedictenchor in demselben Gotteshauß erhalten zu haben.

Digitized by Google

153 **1437**

[Besoldungen] (f 36) Urmaister 4×12 ß. Der stat maurer Strobl 4×1 ℔. Karsthansl 4×6 ß. Snytzer: Item 1 ℔ ℌ hat der stat snitzer mr Albrecht sein kotember Pfingsten 1431 [u. die übrigen 3 Quartale].

(Ratsgeschäft). (f 55v) Item 3 ℔ 6 ß haben wir zalt dem Cuntz [Sachs] maler für 32 gleser und für zway klaynere gleser, alles in das Frauenhaus undten und oben in die stuben. Actum Freitag vor Andree 1437.

(Stadtkammerrechnung)

154

Hainrich Naufarer, Goldschmied u. Bürger zu M. erklart sich von Herzog Albrecht für vollständig bezahlt. Zeugen: „Hanns Glaysmüller der maler und Hainrich Kätzel, bede Bürger zu München." St. Jörgen tag 1437. *(Herzogliche Kassasachen u. Quittungen, Hauptstaatsarchiv Pasc. 14)*

155

„Gabriel Angler der maler" bekennt, daß er von den Kirchenpröpsten zu U. L. Fr. Franz Tichtel und Ott Sänftel „hundertund sechsthalb und virtzig pfund Müncher pfening und vier u. sechzigts guldein rheinisch an dem werch und tafel, das ich unser lieben Frauen machent bin, als wir das freuntlichen mit ain ander abgerechnet haben". Freitag vor Pfingsten 1437 M. B. XX S. 278. (Ebenda S. 279): „Gabriel Angler maler" bekennt, „von der tafeln wegen des gotshaus zu U. L. Fr. hie zu München, da ich maister und werchman gewesen bin . . . ." daß sie „jetzo dato des briefs in U. L. Fr. pfarrkirchen auf dem altar stet" an Erichtag vor Sand Marteinstag Ao 37 (S. 280): „Gabriel Angler der maler" bekennt von der tafel und werchs wegen, die ich unser lieben Frauen der Junckfrawen Maria und irem gotzhaus . . . mit meinen gesellen gemacht hab, als das auf irem frön altar in dem kor steht und für die selben tafel und werch, auch fur allen zeug und arbeit habent mir die . . Herrn von rat mitsambt den werchleuten gesprochen zwey tausent gulden rheinisch, so habent sy den tabernackel, der auf der benanten tafel stet, darnach in sunderheit von mir kauft umb zway hundert und fünf und siebentzigk gulden rheinisch [etc.].

156 **1438**

[Besoldungen] „Urmaister" 5×12 ß. „Der stat maurer des zwingers umb die stat" (Strobl maurer) 5 Quartale à 1 ℔. „Karsthans der stat wherchman." Item 6 ß hat Karst Hans zymerman sein kotember zu Pfingsten im verfallen Anno 1438. Dem Karsthanß geyt man kayn kotember und man geyt im leibting dafür; als er hie noch bai den leiptingern den bürgern geschriben stet. Actum Math. Evang. 1438. Albrecht snyczer 4×1 ℔.

(Ratsgeschäft.) Item 4 ß haben wir zalt dem Hanns maler Gleyßmülner von der hailigen kundung der hailigen drei kunig in dem glaß zu machen zwischen der Ratstuben in dem gang des Rathaus. Actum Sabato vor Katharina. Anno 38. *(Stadtkammerrechnung)*

157

Jacob Pütrich meldet dem Herzog Albrecht den Tod des Meisters Paul, der des Herzogs Büchsen gegossen u. des Meisters Ulrich, welcher der von Nürnberg bester Büchsengießer gewesen u. den des Grafen Hans von Öttingen diener bei Giengen auf den Tod verwundet 1438. *(Fürsten-Tom. VI, fol. 167)*

157a (Conrad Sachs Maler erscheint als Zeuge einer Jahrtagsstiftung bei U. L. F. 1438. Nagler, Kunstanzeiger S. 62.)

158 **1439**

(Leibting) u. a. Karsthaus 15 ℔. Niclas der stat werchman 15 ℔. [Besoldungen] „Urmaister Andre" 5×12 ß. „Der stat maurer Strobl." . . . Item 1 ℔ ℌ hat Strobl sein lasten kotember Pfingsten 1440, die im ain rat ze letz schuff. Der neu maurer meister Hanns den die Stadt all kotember umb 2 fl rh. bestellt hat. Item 2 fl. rh. hat er sein kotember Reminiscere 1440. Item 2 fl. Pfingsten 1440. Der stat snytzer (5×1 ℔). (Potenlohn u. zerung) Item 1 ℔ ℌ haben wir zalt mr Niklas zerung gen Straubing deßmals do die von Straubing umb in . . . schrieben vor Tiburt. (1440).

(Ratsgeschäft.) Item 1 ℔ ℌ haben wir zallt mr Nicklaß dem Zimmerman deßmals, do er gen Nürnberg wolt unsern gnedigen Herrn Hertzog umb die groß püchsen, damit man den alten Wolf Hertzog [?] von Neunburg jagen wolle. Actum vor Jacoby 1439. Item 10 ß haben wir zallt dem Bisch[of?] kistler von zwen taffeln von hollz ze machen, darauf der Gabriell [Angler] maler ain gemalld machen soll in die Ratstuben nach ratsgeschäft. Sabato post Dionisi anno 39. *(Stadtkammerrechnung)*

159 **1438–40**

(I. undatiert ca. 1438. II. 1439. III. 1440.)

Digitized by Google

(Mülgasse): Hanns Oder maler I. II. III. — (Sendlingergasse): Herman glockngiesser I.II.III. — (Prannersgasse): Domus Liebl maler I. II. — Schwabingergasse prima): Martein maler II. Andre maler I. II. III. Chun(rad) stainmetz I. II. III. — (Schwabingergasse secunda): Der maler II. Martein maler III. Jörg maler III. — (Tal Mariä): Peter maler I. patrim. Peter maler II. Patrim. malerin III. — (Innere Stadt Petri): Wilhelm schniczer I. Wilhelm schnitzer, Hannsin sein mutter II. III. — (Innere Stadt Mariä); Chunr(ad) maler I. Chunrad Sachs maler II. III. Bartlme maler I. II. III. Gabriel Angler I. II. III. Eberhart snitzer inq. I. Hanns Gleismaler I. II. III.

(*Einwohnerliste-Baumeisterrechnung*)

Stadtkammerrechnungen von 1440—49 fehlen

160 **1441**

Aus den Ausgaben des Klosters Ettal 1441. Nota was ich von des Gotshauß wegen dyweil ich prelat gewesen pin auf dys päu ... arbayten außgeben hab. Item das erst jar anno etc. XLI, als ich angestanden pin, han ich den kreutzgang undermauren und verwerffen lassen davon zu furding geben Maister Joergen von Polling [„Ganghofer"] 22 fl rh an allen andern zeug. Item Maister Wolfgang zu München an den kreutzgang zu mallen 8 fl rh. Item von den pheyllern an der kyrchen abzuraumen 4 fl rh. Item mer han ich gemacht ain Sagrar [Sakristei] und den kor undermauren lassen, dem maurer von Polling ausgericht davon 36 fl rh. Item ich han ain tafell vaßen laßen, dy mein allter herr [Abt Konrad III. 1419—39] kaufft hat dem [!] Gabriehell dem junnger [Angler?], maller .... 180 gulden, darum ist maister Symon prior und Jörg maurer spruchleutt gewesen zu München. (Vgl. dazu M. Hartig, Zur Geschichte der Frauenkirche in M., Jahrbuch des V. f. christl. Kunst 1 (1912) S. 172.) Item Maister Andre urmaister zu Munchen hat mir ain ur gemacht 13 gulden rh.

(*K. L. Ettal No. 36, Hauptstaatsarchiv*)

161

(Sendlingergasse): Herman glockngiesser I.II. (Schwabingergasse prima): Andre maler I. II. — Gabriel Angler [Maler?] I. [II?]. — Chunr[ad] stainmetz I. II. — Hanns stainmetz II. — Caspar Stadler stainmetz II. — (Schwabingergasse secunda): Martein maler I. II. — Jörg Reicher maler I, Jörg maler II. — (Tal Mariä): patrim. Peter maler I. II. — (Tal Petri): Jörg ormaister inq. II. — (Innere Stadt Petri): Wolfgang maler II. — Wilhalm snitzer II. — (Innere Stadt Mariä): Hanns stainmetz I. — Chunrad Sachs maler II. — Bartlme maler I. II. — Gabriel Angler von haus II. — Eberhart snitzer inq. I. — Hanns Gleismaler I. II.

(*Einwohnerliste-Baumeisterrechnung I. II.*)

161a Meister Andreas, Maler in München ist 1441 in Scheyern beschäftigt und erhält für Arbeiten in Niederscheyern 9 fl 4 lb Pfg. (Vgl. M. Hartig im Jahr. d. V. f. christl. Kunst 2 (1914) S. 6.)

162 **1444**

(fol 34v) Gabriel maler [Lieferung von Viktualien]. — (f 65) Item 18 ß dem Gabriel maler umb 2 metzen kleyben.

(*Aus dem Tegernseer Ausgabenbuch, Hauptstaatsarchiv, K. L. Tegernsee No. 97*)

163 **1445**

[Umfaßt nicht die ganze Stadt; bei jedem Namen die Zahl der Dienstboten.]

[Ohne Straßenüberschrift]: f1v Narcziss snitzer. — Eberhart snitzer. — f2 Maister Wolfgang maler 3 Ehehalten 24 ß.

(Innere Stadt Mariä): f3v Item Gabriel maler 3 Eh(ehalten). Chunrad Sachs. — (Burggasse): f4v Hans Gleismaler 2 Ehalten. — f5 Partlme maler 2 Eh(halten). — (Schwabingergasse secunda); f10v Andre maler. — Hans stainmetz 1 diern. — f11 Martein maler 1 diern. — (Tal: Mariä): f12v Oder maler 3 Eh. (*Verzeichnis der Ehhalten, Baumeisterrechnung 1445*)

164 **1447**

1447. Samstag v. Christi Himmelfahrt. Margret Kellerin, Ulrichen Rätschleins Tochter gibt „Jörgen dem maurer" [Jörg „Ganghofer"] und seiner Hausfrau ihr Haus gelegen zu Polling, wie es ihr Vater sel. vom Kloster Polling gekauft um 13 fl rh. Bei Wiederverkauf ist es zuerst ihr, dann dem Kloster anzubieten und dann nach Belieben.

(*Pollinger Urkunden, Hauptstaatsarchiv*)

165

(29. April 1447 der Pfarrer und Dekan bei St. Peter in München, Rudolf Volkhart von Häringen vermacht der Stadt München seine aus theologischen, philosophischen und medizinischen Büchern bestehende Bibliothek „doch also, das er sein lebtag die pücher nutzen und prauchen

Digitized by Google

mag zu Münichen". 1462 stiftete er 4 ℔ ß für den Aufseher der Bibliothek, der sie alle Tage morgens nach der Frühmesse bis man das Amt gesungen hat nachmittags aber, nachdem es 1 Uhr geschlagen bis nach der Vesper all denen zu öffnen, welche darin studieren wollten etc. Mon. B. 21 135–39.)

166 **1448**

(Grackenau): Mauritz Snitzer [Beruf?] 13 ß 7 ₰. Narciss Snitzer [Beruf?] 1 ℔ 4 ß. — (Innere Stadt Mariä): Gabriel maler 2 ℔ 13 ß. Chunrat Sachs maler 6 ß 12 ₰.

(Steuerbuch, Fragment)

167 **1448**

Sätze der Münchener Malerzunft

I. (Stadtarchiv C. u. M. 10)

Das sind der maler saetz und ordnung, wie sie sich in irem handwerch halten sullen, in gegeben an freitag vor sand Urbans tag anno etc. XLVIII.

Man sol kaynen maister aufnemen, er hab dan burgerrecht und aigen rauch und hab lern jar dar auf gedient und sol ain brief pringen, das er ain woll geleunter frumer mann sei und sol in der maler püchsen geben zwain pfunt pfenning. Item es soll auch kain maister maler an geen, er mach dann vor maister stuck nach des handwerchs haissen auf malen, auf snitzen, auf schiltwerch und auf glaswerch, auf welches er maister stuck macht mit seiner handt, das mag er wol treiben und gesellen dar auf halten.

Item es sol ain maler machen ain Maria pild, das die veldung geplanirt sei von feinem gold und dar ein gepuntznirt. Item ain snitzer soll ain Maria pild sneiden und ain glaser auch ain Maria pild von geferbtem glas machen und ain slechter glaser ain stuck von scheiben und mit ir jetwederem, welicher der wer, der stuck ains oder mer machet, der sol das pringen für ain rat und die vierer des hantwerchs sullen auch dar mit für ein rat kömen und da erkennen lassen, ob er maister gesein müge oder nit.

Item ein maisters sun sol ain halb pfunt pfenning geben in der maler des hantwerchs puchsen, wann er ain frauen nimbt, deßgleichen, ob ain frömbder gesell ains maisters tochter näm, sol auch ain halb pfunt pfenning geben und ir jeglicher sol die stuck vor machen, ee und er an steet, an maister stat zu arbaiten.

Item es sol auch ain jedlicher geferbtes golt oder zwys gold oder stanioll jedlichs geben und nemen in seiner arbait für das, das es ist und sol das nit geben, raiten oder nennen für für fein gold noch perckplab für fein lasur und menschenplab [!] für perck lasur, noch kain rösel oder paris rot für lack geben. Man sol auch kain walt glas oder scherben glas für venedisch glas geben.

Item es sol auch ain jedlicher nit mer haben, dann zwen knaben und ain jeglicher knab des hantwerchs sol geben LX pfenning in des hantwerchs püchsen ainsten.

Item es sol auch ain jeder maister maler alle kotember geben vier pfenning zu kotember gelt in des hantwerchs püchsen.

Item welicher maler die saetz überfür oder ungehorsam und straffmessig wurd, den oder die selben sullen die gesworen vierer des hantwerchs für ain rat pringen, der sol dan die selben straffen und sie selber nit umb kainerlai schuld, alles treulich angeverd.

168

II. Die Malersätze von 1448 nach der ehemaligen Handschrift 7807 des Bayer. Nationalmuseums (jetzt Stadtarchiv) Original.

In nomine domini nostri Jesu Christi. Amen. 1448 Maler, schnitzer und glaser sätz.

Item man sol kainen maister der hanttwerch aufnemen, er hab dann burgerrecht und sitze eelichen mit aigen rauch oder er sei ain witiber und habe darauf seine leren jare gedient des hanntwerchß, darauf er maister sein wil, und ist er dann ain fremder und unerkannt, so sol er ainen brief bringen, das er seine leren jar außgedint hab und das er wolgeleunt und eelichen geporen sei und habe in des hanntwerchs püchsen geben 5 ℔ pfenning.

Item es sol auch ain yder maister der obgenanten hanntwerch all quatember in des hanntwerchs püchsen vier pfennig geben.

Item es sol auch ain jeder nit mer haben dann zwen knaben und ain jeder knab sol von erst and in anefannck und er anstet ainsten [!] in des hanntwerchs püchsen 60 den. geben.

Item aines jeden maisters sun der vorgemelten hanntwerch sol in derselben hanntwerch püchsen wenn er sich verheirat ain ℔ pfenning geben.

Item und ain jeder frömder gesell der aines maister tochter nimmpt, der sol dieselben recht haben, die ains maister sun hat und auch ain ℔ den. in die püchsen geben.

Digitized by Google

Item es sol auch kainer der obgenannten hanntwerch an maister stat angeen, er hab dann seine aufgesätzte maister stuck mit seiner hannt nach eines hanntwerchs haissen gemacht mit namen malen, schnitzen, schiltwerch oder glaßwerch, auf welhem er dann maister sein wil und auf welchem er also seine maisterstuck machet, das mag er dann füro treiben und gesellen darauf haben nach der sätz an weisung [vgl. auch 194 und H. Huth in Kunstchronik 57. Jahrg. (1921) S. 45].

169 **1449**

3. Febr. 1449. Wilhelm Astaler verkauft sein zu M. am Markt in U. Frauenpfarr zwischen Matheis Sentlinger u. Albrecht Offing gelegenes haus seinem Mitbürger Gabriel Angler und dessen Gattin Elspet um 420 fl.

(*Münchener Gerichts-Urk. No. 2545*)

8. März 1449. Erhart Randegk, Steinmetz, Thoman vor Kandelwerg, Zimmerman.

(*ebenda No. 265*)

170

(Arbeiten am Dom in Freising). — Maister Andre, urmaister von München hat gemacht 2 zaiger an dem münster und gib dafür lib. 8½ ß und chnechten ß 12; item maister Gabriel gemalt lib. 2 ß [etc.] Vgl. A. Mitterwieser, Der Dom zu Freising S. 92 Anm.

171 **1450**

[Besoldungen] „Urmaister" 4×12 ß. — Der stat maurer Ulrich 4×1 ℔. — „Maister Nycklas der stat zimermann und pruckmaister der ist tod und maister Herman ist an sein statt komen." — Maister „Karst der stat zimerman und grabmaister" [ohne Gehaltsangabe]. — Maister Herman zimerman .... ist zu der zeit an Maister Nicklas stat gemainer stat zimmerman und pruckmaister worden und dem geyt man nach rats urtaill all kotember zwei ℔ ß. Actum post Jeori Anno 50. — Kristell zimmerman.

(Ratsgeschäft). Iten 21 ß haben wir zalt dem Ulrich Neunhauser maler seinen lon von arbait und für farben von der stat haus am Anger zemalen und münich daran ze machen.

(*Stadtkammerrechnung*)

172

28. Febr. 1450. Albrecht IV. entscheidet, daß Christoph Perckhauser, Bildschnitzer, und seine Hausfrau ihr lebtag frei und unzinshaft in der Münchener Behausung des Jörg Waldegker von Schliersee wohnen dürfen. (*Gerichtsurkunden von Hohenwaldeck No. 73, Hauptstaatsarchiv*)

173

(1450 lebte ein Maler Johann de Munič als Geselle in Brüegge. Nagler im deutschen Kunstblatt Bd. 4 (1853) S. 78.)

174

(Schwabingergasse prima): Hanns Gleismaler inq. — (Tal Mariä): Hanns Öder maler. — Innere Stadt): Partlme maler, Andre maler. — Gabriel Angler maler, Ulrich Neunhauser maler. — Jacob organist. — Matheis Snitzer inq. (*Einwohnerliste-Memoriale der Stadtkammer 1450*)

175 **1451**

[Besoldungen] Urmaister 4×12 ß. — Maister Herman zimermann 4×2 ℔.

(Schankung den gesten.) Item 40 ₰ haben wir zahlt für drey kandl schankweins schankt man zwain der stat von Regenspurg maystern do die hie warn und geschauetn der stat arbayt und den neun kay bei der pruken Actum in der viertagen zu Weihenachten Ao 51.

(Ratsgeschäft) Item 32 ℔ haben wir zalt dem urmaister, die er außgeben hat von der notdorft der ur und des klopfhamers wegen von neuen dingen zu machen Actum Pfintztag vor Natis Christi 1491. (*Stadtkammerrechnung*)

175a. 17. III. 1451 Streitigkeiten zwischen Meister Gabriel Angler und Mattheys Senntlinger wegen der Grenzmauer ihrer beiderseits am „Weinmargt" gelegenen Häuser.

(*Münchener Ger.-Urk. Nr. 2546*)

175b. Item maister Hanns snitzer von Munchen hat s. Sigmunds tafel [im Dom in Freising] gemacht und gib darum 29 rh. gulden (1451. Vgl. Mitterwieser, Der Dom zu Freising S. 90 Anm.)

176 **1452**

[Besoldungen]: Urmaister 4×12 ß.

Maister Ulrich stat maurer 4×1 ℔. — Maister Herman der stat Zymerman 4×2 ℔.

(Ratsgeschäft) Item 10 ß haben wir zalt dem peltzm[eister] von hoff zuvergunen ain weg zum umbgang durch den garten zuvergunnen [!].

Item 32 dn. haben wir zalt umb ain sandtur zu den ratglocken.

Item 16 dn. haben wir zalt ainem maler von zwain münichen zu malen darnach man die münich in den stat keller graben hat [?].

Item 28 dn. haben wir zalt M. Jorgen zingießer

Digitized by Google

von form zu berayten, darnach man den munich graben hat auf die parchat.

(*Stadtkammerrechnung*)

177

(21. März 1452 beurkundet: Hanns Hächinger, der Zimmermann, Hans Puchner, Zimmermann und Peter Primmer, der Maurer, alle in München. Obb. Arch. 11 S. 263. 6. Juli 1452 stiftet Rudolf Aendinger, Priester einen Jahrtag nach St. Peter und dazu 1 ℔ ₰ aus Ulrich Neuhauser, des Malers Haus in der Dienergasse. E. Geiß, St. Peter S. 294).

178 **1453**

[Besoldungen]: Urmaister 4 × 12 ß.

Der stat maurer Maister Ulrich maurer 4 × 1 ℔. — Maister Herman der stat zimmermann 4 × 2 ℔. Kristal zimmerman 4 × 1 ℔. — Maister Sigmund statarzt.

Ratsgeschäft) Item 22 ₰ haben wir zalt dem Ulrich maler [Füetrer? Neuhauser?] umb zwo poten puchsen. Item 14 ß 14 ₰ haben wir zalt dem jungen maister Gabriell [Angler?] maler von dem zaiger an dem turn zu erneun und zu maln. Item 4 ℔ ₰ haben wir zalt zu dem marktprunnen ze steur den[en], die die marktprunnen gepaut haben. Item 5 ß 24 ₰ dem Ulrich Füträr haben wir zalt für 19 ℔ unslicht patzn für unslicht und grün zu varbn und für den kummet 1 ℔ umb 12 ₰ auch zu dem rennen gemacht und ligen noch in der stat Ponner. Actum Fabiani 1454.

(*Stadtkammerrechnung*)

179

(† Michael Fünfschillinger, Beneficiat zu St. Peter. Er schenkte zu der Kirche ein großes silbernes Kreuz, vergoldet, auf einem Fuß, mit 4 Korallen, 10 Steinen in den 4 Ecken und in r Mitte ein Parillen mit vielen Heiligtümern. [Noch vorhanden.] Dazu gab er noch eine Tafel mit der geschnittenen Barmherzigkeit, daneben gemalt Maria und Johannes, inwendig an den Flügeln Andreas und Achatius, auswendig ein englischer Gruß, an dem Fuße sind etliche Heiligtümer. E. Geiß, St. Peter S. 320. — Herzog Albrecht IV. schickt seinen Werkmann Hans Karst 1453 nach Schloß Arnsberg, um dort Umbauten vornemen zulassen. Vgl. F. H. Hofmann in Altb. Monatsschrift 4 (1903) S. 179.)

180 **1454**

[Besoldungen wie 1453]

(Schanckung und erung den gessten etc.) (f22v) Item 3 ℔ 85 ₰ haben wir zalt umb wein, visch und Fleisch, die man geschankt hat bruder Hansen Capistran Frantziscer orden und des mitbrüdern, als die zu München kamen und dosellt auf dem markt prediget und do man die spilpret und die kartn veprennet und etlich gemayn töchter becheret. Actum an Montag vor Mathei. Ao 54.

(Ratsgeschäft) (f30) Item 14 ß haben wir zalt Andre urmaister von den männdlin und der ur zu machen und zu pessern die merklich abgeeng [!] gehabt haben und sunder ettliche reder geprochen worden. Sambstag vor Reminiscere 1454. — (f32v) Item 10 ß haben wir zalt Peter permater umb 20 pergamenen heut je für ainen 15 ₰ darauf man der stat rechtpuch schreibet. Actum an Samztag vor Mathei anno 54. — (f33) Item 13 ß haben wir zalt maister Gabriel maler an dem eychhaus und manghaus zu malen an Samtztag nach Michael 54. — (Was wir aus der stat kamer das jar verpaut habn): (f43) Item 7 ß 24 ₰ haben wir zalt maister Herman [zimmermann] selb neunt von den predigstul am marckt zemachen pruder Hansn [dh. dem hl. Johannes Capistranus], als er prediget und ettlich gmayn töchter becheret und die spilpret verprennet. An Suntag vor Mathei anno 54. — (Was wir umb zeug geben . . . haben): (f47v) Item 20 ₰ haben wir zalt maister Ulrichen [Neuhauser? Füetrer?] maler von 2 fandlen zu malen auf den Burgerstadl. Suntag Palmarum anno 54. Item 40 ₰ haben wir zalt maister Ulrichen maler von 12 munchen zu malen auf die seckh. An Suntag Judica 54.

(*Stadtkammerrechnung*)

181

(11. Januar 1454 wurden verkauft 20 ß ewigen Geldes aus Andrä Reicherzhauser des Schlossers und Ormeisters [Uhrmachers] Haus in der Schäfflersgasse. Geiß, St. Peter S. 241.)

182 **1455**

[Besoldungen wie 1453]

(Schankung und erung den gesten etc.) — (f22v) Item 3 ß 6 ₰ haben wir zalt umb 4 kandl wein geschenkt Maister Hannsen Hartlieb als er von Pehaim kam. An suntag nach Jacobi Ao 55.

(Ratsgeschäft): (f31v) Item 4 ß haben wir zalt dem jungen maister Gabriel [Angler?] von dem kayser zu malen in der stat rechtpuch. Samtztag vor Dyonisi. Ao 55. [Noch im Stadtarchiv vorhanden. Abgeb. bei E. Destouches, Münchens

Digitized by Google

Stadtwappen S. 701.] Item 60 ß haben wir zalt umb den steur fanen gemacht in dem 54. jar dem jungen maister Gabriel [Angler?] an Samtztagen vor Dyonisi, Ao 55. Item 1 ℔ 13 ß haben wir zalt dem Oswald pyrmater umb pergamen zu dem puch der landrechten Suntag vor Symon und Jude. Item 60 ₰ haben wir zalt Gabriel [Angler?] maler von dem gemäl, pustaben [!] und schylten in das puch des lanntrechtens. Samtztag vor Corbiniani. — (f 33) Item 8 ℔ haben wir zalt für 10 fl umb zway pücher, die der statschreiber der stat bestellt hat mit namen statrechtpuch und das lannd rechtpuch, Samtztag vor Thoma apostoli Ao 55. — (f 34) Item 8 ß haben wir zalt umb einen tisch, darein der statschreiber die register legt, die er der stat gemacht hat zu ir notturft. Samtztag vor Antoni Anno 56. (*Stadtkammerrechnung*)

183 **1456**

(Ratsgeschäft): (f 27) Item 60 ℔ haben wir zalt dem Andre urmaister für öl, drat und ander zeug und arbeit zu der ur. Sanztag vor Judica 56. (Was wir umb zeug geben haben.) (f 46 v) Item 35 ß haben wir zalt um ain crucifix zu der martterseyll bei dem steg vor dem Ysertor. Suntag Assumpt. 51. (*Stadtkammerrechnung*)

184

(f 724) Georg Hufschmid verkauft aus seinem Hause 1 ℔ an Hansen Halbax (maler), Pfintztag nach Michaeli 1456. Dieser verkauft sie St. Augustinsabend 1460 weiter.

(*Grundbuch, Graggenauer Viertel 1574*)

185 **1457**

(Schanckung und erung) — (f 21) Item 9 ℔ ß haben wir zalt umb 2 schaf visch und 2 emer Tramyners geschankt unserm genadigen hern Herzog Hanß als der von Wien kam von König Lasslaw, der [!] er mitsampts Hertzog Ludwigen mit den Kayser gern verricht hiet und was die erst raiß die er auß dem land zu Bayren getan hat. Samtztag nach Michael Anno 5.

(Ratsgeschäft): (f 27 v) Item 9 ß haben wir zalt den jungen Gabriel [Angler?] maler von 4 münchen zu malen an tzwen fanen oder panyr und 2 stangen zu malen den haubptleuden der viertail und für die leybat derzu, Samtztag nach Pangracii. Anno 57. (Was man aus der stat kamer verpaut.) — (f 38 v) Item 60 ₰ haben wir zalt maister Gabriel den jungen von den venstern zu patronyern oder malen aussen an den venstern an der kamer stuben. An Santztag nach Pangraci. Anno 57.

(*Stadtkammerrechnung*)

186 **1458**

3. Febr. 1457 die Münchner Bürgerin Angnes Sächsein des Malers Conrat Sachs sel. hinterl. Witwe stiftet aine Seelenmesse. Zeugen: „Hanns stainmetz, Ulreich Neunhauser, der maler".

(*Münchener Ger.-Urk. No. 295*)

187

Geplanter Neubau der Frauenkirche. (Abt Konrad Ayernschmalz von Tegernsee, der Schwager Gabriel Mächelkirchers, empfiehlt der Stadt München den Steinmetz Hans als Baumeister für den beabsichtigten Neubau der Frauenkirche. 20. Okt. 1458.) „Vorsichtig und weiß besunderlich freunt und andacht zu got und alles guet bevor. Wir haben vernumen, ir wellet unser frauen ainen merclichen pau tuen. Biten wir eur lieb und freuntschaft mit allem vleiß, ir wellet ere zu ainem werchman und paumaister diesen pau zu volfüeren und fertigen Maister Hannsen stainmetzen euren mitburger gevallen lassen. Sein wir von im an allen zweifel nach dem und er uns treflich päu so gar fuderlich und werchlich volpracht und gefertigt hat, ir seyt mit im wol versorgt. Es mag auch eur lieb solich unnser pau besehen lassen, dardurch werdet ir seiner maisterschaft wol erinndert, also well sich eur lieb und freuntschaft an unser bete willen gen im günstlichen und guetlichen beweisen und ertzaigen. Als wir des und alles guts zu ere besunder hoffnnng und gantz wolgetrauen haben, das wellen wir gen got und in andern sachen umb eur lieb und freuntschaft treulichen und williclichen verdienen. Datum an Freitag vor undec. mil. virginum anno 58. Caspar von gottes genaden Abbte zu Tegernsee. Den fürsichtigen und weisen dem rat der stat München, unnsern besunndern lieben freundten.

(Urkunde No. 57 des Bayer. Nationalmuseums)

188 **1459**

(Vierer der Handwerk): Goldschmiede: Gabriel goldsmid, Seefelder. Schlosser: Slosser Andre, urmaister, Jörg Paungartner, Kunrat Perger. Ulrich Scheym, sporer. Maler (etc.): Der jung maister Gabriel [Angler?], Ulrich [Füetrer? Neuhauser?] maler, Michel seydennater, Frantz glaßer. Kistler: Andre Kistler, Steffan Kistler. Maurer: Maister Erhart, Chunrat Schaffhauß.

Digitized by Google

(Der Stat Ambleut): Urmaister: Der alt hinwider [dh. der gleiche wie 1457.] Zimmermann: Maister Hanns Karsth, zimmerman. Maurer: Maister Ulrich maurer. (*Ratsprotokolle*)

189 **1459**

[Besoldungen wie 1453]

(Ratsgeschäft): Item 16 ₰ haben wir zalt dem urmaister umb 1 ℔ öl zu der ur. Quat. Reminiscere Ao 59. (*Stadtkammerrechnung*)

190 **1460**

[Besoldungen] Urmaister 4×12 ß, der stat maurer Ulrich 3×1 ℔. 1 ℔ für den rock. — Christan zymmerman 4×4 ß.

(Ratsgeschäft): (f27) Item 54 ₰ haben wir zalt dem urmaister über 2 ℔ öl zu der ur den vergangenen winter. Santztag vor Reminiscere. Anno 60. — (f33v) Item 20 ₰ haben wir zalt Andre urmaister umb 2 slüssl den turnern Sand Peters turn. An den Weinnachtabent 60. (*Stadtkammerrechnung*)

191

(Amptleut): Zimmermann: Maister Hanns Karsch. Maurer: Maister Ulrich. Urmaister: Andre urmaister hinwieder. (Vierer der Handwerk): Goldschmiede: Hans Singer, Hans Kaufman. Schlosser: Andre urmaister, Michel Handl, sporer, Thann [?] slosser, Mulmatzhofer. Maler (etc.): Gabriel Angler, Martin glaser, Michel seydennater, Ulrich Futrär. Kistler: Pangratz kistler, Martin kistler. Maurer: Erhart maurer, Peter Mänhart. [f19 Tod Albrechts III. Freitag vor invocavit. Überführung nach Andechs. — (f21) Brand des Ratturms und des Dachstuls des Rathauses.] (*Ratsprotokoll*)

191a

Maister Hannß Stainmetz, Bürger zu München erhält für Arbeiten in Tegernsee 230 ℔ „und von crawtzgangk und vom capital zu gewelben. Item 58 ℔ umb die pild alle in dem gestuel. Item 110 ℔ umb der Stifter grab. Item 18 ℔ umb ain parmherzigkait und Crucifix. Suntag vor Sand Ulrichstag 1460". (Westenrieder Beitr. I, 389)

[Ab 1460 findet sich Magister Erhardus Schön aurifex et sculptor (der Maister E. S.?) im Zunftbuch erwähnt. Nagler im deutschen Kunstblatt 4 (1853) S. 77.)

192 **1461**

(Amptleute) Zimmermann: Maister Hanns. — Maurer Maister Hans [?] — (f34v) Vierer der Handwerch.) Goldschmiede: Hans von Winßhaim, Hans Seefelder. — (Maler etc): Gabriel Malitzkiercher, Ulr. Neuhauser, Hans stainmetz, Frantz seydennater. — Schlosser: Pauls Paungarttner, Gilg sporer, Jörg Reintaler. — Zimmermann: Sigmund, Haintz Erler. — Kistler: Chuntz zu dem Meltz [3] Andre Kistler. — Maurer: Schaffhauser, Vaystl. (*Ratsprotokolle*)

193

(Ratsgeschäft): (f27) Item 14 ₰ haben wir zalt dem urmaister umb 1 ℔ öl zu der ur in Sand Petersturm. Santzt. vor Oculi Ao 61. — (f27v) Item 4 ß haben wir zalt Andre urmaister das er die hor und etlich reder derselbigen gepessert und gemacht und von 1 ℔ messing das er gekaufft hat zu der hor Sanzttag nach Urban. Anno 61. — (f29v) Item 15 ß 19 ₰ haben wir zahlt von den zwain sunbent [Sonnwend] nächtn, die man unsern genedigen hern und frauen gehabt hat. Anno 61. — (f39v) Item 11 ß 10 ₰ haben wir zalt Maister Gabrieln [Angler? Mäleskircher?] maler von 12 münchen an den fannen und von den zwain horn [Uhren] und zupessern zwen münche am Taltor. Samtztag vor Margareten. Anno 61. — (f42) Item 3 ß 20 ₰ haben wir zalt dem stainmetz von 4 tagen, hat 2truhen mit gredern zum zyngiessen gemacht. Suntag nach Michaels 61 zum Ratturn. (*Stadtkammerrechnung*)

194

Zusatz an den Zunftsätzen von 1448

(Ehem. Handschrift 7807 des Bayer. Nationalmuseums, jetzt Stadtarchiv)

Anno domini 1461 an Montag nach Udalrici. Es hat auch innder und ausser rat geordennt und gesätzt, das füro ain jeder der maister well werden auf den obgennanten hanntwerchen seine aufgesätzte maisterstuck sol machen, vor ee das er sich verheirat und habe dem hanntwerch auch ain genügen getan. Item es sol ain jeder maler ain materi von ölfarb malen in ainer weingulden geprännerten felden und darein puntzeniern. Item es sol ain schnitzer ain Maria pild schneiden und ain glaser auch ain Maria pild von gefärbten glas machen und ain schlechter glaser ain stuck von scheiben und ains von rauten, und welcher seine stuck gemacht hat, den sullen die vierer mit ine für ainen rat bringen und da erkennen lassen, ob er maister gesein möge oder nit. Item und welcher die benanten stuck auf nimpt und der ains oder mer machet, der sol dann kain aigen werch haben, er hab sich dann vor verheirat und dem hanntwerch

Digitized by Google

genug getan. Item es sol auch ain jedlicher gefarbtz gold, zwißgold oder stainöl in seiner arbat jedlichs geben und nemen in seiner arbait für das, das es zurecht ist und sol auch nit raiten, geben oder nennen zwißgold für veingold noch perckplau für veinlasur oder menisch [?] für pergk plau, noch kain rösel oder parisrot für lack, noch auch kain waldglaß oder scheiben glas für venedisch glas geben. Item wenn man auch ainen hanntwerch zusammen sagt, welcher dann zu aufgesaczter zeit und ee der kertzlen ains, der man zwai umb ain haller geit, verprennt, nit kumet, der sol an das hanntwerchs kertzen ain halben vierdung wachs geben oder dafür soviel golds in das hanntwerchs püchsen legen. Item und welcher die sätz überfert, auch ungehorsam und der straff mässig wirdet, den oder dieselben sollen die geschworen vierer für ainen rat pringen, der sol dan die straffen und sie selber nit umb kainerlei schuld, alles trulich und angevörde (vgl. auch 1473.)

195 1462

Angergasse: Ortolf stainmetz inq. 60 ₰. — Rörnspeckergasse: Wilhelm Schniczer [Beruf?] 3 ß 3 ₰. — Enge Gasse: Albrecht Schnitzerin 4 ß. — Schäfflergasse: Andre [Reicharzhauser] urmaister 3 ß. — Schwabingergasse prima: Matheis stainmetz Haldner 3 ß 1 ₰. — Jörg stainmetz 78 ₰. — Schwabingergasse secunda: Hans Gleysmüllner maller 60 ₰. — Tal Mariä: Hans Diener maller 60 ₰. — Kristoff maler inq. 48 ₰. — Innere Stadt Petri: Erhart Randeck, maurer 60 ₰. — Ulrich Fütter maler 3 ß 4 ₰. — Innere Stadt Mariä: Kunrat mallern 4 ß 13 ₰. — Halbays [!] maller inq. 67 ₰. — Innere Stadt Mariä: Gabrihell maller 2 ℔ 4 ß 7 ₰. [Dabei steht:] Relicta Partlme mallerin ist in dem spital. — Gabrihell Angler 14 ß 21 ₰. [1 Folioseite von den vorigen Namen entfernt]. — Ulrich Neuhauser maller ß 3. (*Steuerbuch*)

196

(Vierer f 51 v) Goldschmied: Hanns von Wenshaim, Hans Fallnhaimer. Maler (etc.): Gabriel Angler, Ulrich Futrär, Frantz glaser, Andre seydennater. Zimmermann: Sigmund, Tyewolt. Kistler: Pangratz Kistler, Tyewolt Kistler. Maurer: Peter Mänhart, Chuntz Schafhauser. (*Ratsprotokolle*)

197

[Besoldungen wie vor]:

(Schannkung und erung): (f 21) Item 49 ℔ 4 ß 27 ₰ haben wir zalt umb ainen silbrin vergulten pecher zu Auspurg gemacht bei 4 marckn 2 lot die marck zu 14 fl rh. und der gulden angeslagen zu 7 ß, hat gemaine stat München arm und reich unserer genedigen frauen und freulin frauen Margareten geschannckt als man die dem von Mantau [Mantua] verheyrat hat und der pecher ist kaufft worden. Sebastiani Anno 63. — (Was man umb zeug geyt.) (f 38) Item 72 ₰ haben wir zalt umb 1 Mittenwalder floß mit 18 pämen zum turn [Ratturm] zu rüssten. Item 4 ß 20 ₰ über 5 rayff zu dem rad auf den ratturn [usw., mehrere Ausgaben f. d. Ratturm.] — (f 44) Item 148 ℔ ₰ haben wir zalt umb 14900 gelasurt ziegel zu dem ratturn mit namen plab und weiß, 10000 die auf den ratturn sind komen und ist noch vorhannden alsvil als 4900 rot, grün und gelb, die nicht auf den turn gedeckt sind. Alles zalt Jacoben Mülichsperger und Casparn Vischer den hafnern und kumet je 100 ziegl für 1 ℔ ₰ an Pfintztag nach Nicolai 62. — (f 45 v) Item 63 ℔ 6 ß haben wir für 60 fl ducaten in gold zu 9 ß, den grossen knopf auf dem ratturn zu vergulden, gerait Santztag nach Valentin Anno 63. Item 18 ℔ ₰ haben wir zalt 5 maistern goldsmiden mit nomen Gabriel Grayspach, Hansen von Wennshaim, Seefelder, Fellnhamer und den Krebß zu lon von vergulden gerait Sanntztag nach Valentin 63. — (f 47 v) Item 10 ß haben wir zalt Petern plattner von den grossen knopf des ratturns zu puliern. — (f 49 v) Item 12 ß haben wir zalt Paulsen smid von der ratglogken zn henngen, Suntag nach nat. Marie. Item 4 ß haben wir zalt dem urmaister umb allerlei, das er an der ur gemacht hat und gepessert und für ain schloß für 2 pant ... zu der messing [?] tür, für die gewicht, für zwen schlüssl den turnern. (*Stadtkammerrechnung*)

198 1463

(Amptleute): Maurer: Maister Ulrich. Zimmermann: Maister Hans Karsch. Urmaister: der alt (Vierer.) Goldschmiede: Gabriel Graispach. Seevelder. Schlosser: Andre urmaister, Perger sporer, Kuntz Aleuttner, Hans schwertfeger. Maler (etc.): Gabriel Mauleskircher [!] Martin glaser, Andre seydennater. Zimmerman: Hanns Wolfl, Jörg Gießlinger. Maurer: Peter Mänhart, Cristan Prugker. (*Ratsprotokolle*)

199

[Besoldungen] Uhrmeister. Der stat maurer Ulrich, der stat zymmermon Frantz, Christl zimmerman.

Digitized by Google

(Ratsgeschäft): (f 26) Item 14 ß haben wir zalt Andre urmaister umb ain ℔ öl zu der ur, Freitag den Quott. Rem. (f27) Item 1 ℔ ß haben wir zalt drein furleuden, habent gefürt auf drein wägen die sämen [?] an das glayd mit frauen Margareten und ir gnaden bruder, als sy urlanb nam und gen Mantau [Mantua] wolt ziechen, Suntag nach dem Auffartag anno 63. Item 12 ß haben wir zalt dem Ulrich maler von den vier münchen zu pessern an der stat langen kertzen Corporis Cristi 63. (*Stadtkammerrechnung*)

199a. 28. 11. 1463. Maister Hans der Stainmessel zu München beurkundet. Obb. Arch. 24 (1863) S. 378.

200 **1464**

(Amptleute) Zimmermann: Maister Frantz, Hanns. Maurer: Maister Ulrich. Urmaister: Andre. (Vierer) Goldschmiede: Hanns von Winshaim, Hanns Fellnhamer. Schlosser: Pauls Paumgarttner, Barthlme Prantstetter, Michel Handl, Jörg Reintaler. Maler (etc.): Frantz glaser, Ludwig seydennater, Hans Gleysmüllner, Ulrich Neunhauser. Zimmermann: Wolf, Sigmund. Kistler: Martein, Pangrätz. Maurer: Hanns Faystl, Schafhauser. — (f 81) Hanns Teininger ist zu maister aufgenommen in das hantwerch der goldsmid . . . Freitag vor Tyburti. (*Ratsprotokolle*)

201

(Was man aus der stat kamer verpaut.) Item 72 ₰ haben wir zalt maister Hannsn stainmetz von zwain stainen kreutzvennstern und andren venster zu pessern im rathauß, Samtztag vor Bartholomei 64. (*Stadtkammerrechnung*)

202

(7. Juni 1464 Gabriel Mächselkircher als Bürger von München und Gatte der Anna Aierinschmalz, der Schwester des Tegernseer Abtes Konrad beurkundet. Vgl. Häutles Vortrag im Hist. Verein, Beilage z. Allg. Ztg. 1885 No. 93, 3. April.)

203 **1465**

(Amptleute) Zimmermann Maister Hans und Maister Frantz. Maurer: Maister Ulrich. Urmaister: Andre. (Vierer) Goldschmiede: Hans Teininger, Hanns Seefelder. Schlosser: Paul Paumgarttner, Gebhart (wird abgesetzt) Millmatzhoffer, Barthlme schwertfeger. Maler (etc.): Maister Gabriel der jünger [Angler?], Ulrich Futrär, Gabriel sydenater, Jörg Schaffer, glaser. Zimmermann: Sigmund, Koler. Kistler: Steffan Kistler in Augustiner haus, Hanns Kefer in der Purckgassen. Maurer: Peter Mänhart, Hanns Vaystl. (*Ratsprotokolle*)

204

[Besoldungen] Maister Frantz der stat zymmerman 4×2 ℔. Maister Ulrich der stat maurer 4×1 ℔. Cristl zymmerman 4×4 ß. Urmaister 4×12 ß.

(Ratsgeschäft): (f 27) Item 45 ß haben wir dem urmaister zalt umb allerlei arbait, die er das jar treflich an der ur gemacht und getan hat. Samtztag der Quat. Rem. 65. — (f 31 v) Item 3 ß zalt dem urmaister von allerlai pesserung an der ur. Suntag vor Mathei Ao 65. (*Stadtkammerrechnung*)

205 **1465**

(f 134 v) Maister Ulrich [Füetrer? Neunhauß?] maler von München malt die cappeln zu Sand Andree, hat an der arbait 2 ℔ ß fer. sexta post festum B. Benedicti abbatis 1465. [Seb. Günthner, Gesch. d lit. Anstalten in Baiern III (1815) S. 296 hat folgenden Eintrag: ad ann. 1465 44 ℔ an Maister Ulrich pro picturis capellae S. Andreae et capellae annexae, item stubarum et item Solariorum.] (*Aus dem Tegernseer Ausgabenbuch, Hauptstaatsarch., Kl. L. Tgs. No. 99*)

205a. Item Maister Gabrieln maler vnnserm swager (zwen guet vnd zwen legerkäs, ain senifvassel.) Item Maister Hanns Hartlieb. Item Maister Hanns stainmetz (zwen legerkäs ain senifvässel.) Item maister Hannsen goltsmid soviel (vnd 1 guten käsz.) Item Maister Gabrieln goltsmid sovil. Item Maister Ulrichen [Füetrer? Neunhauß?] maler sovil. Item Maister Franntzen sovil. (*Tegernseer Weihnachtsehrungen* nach Zeitschr. f. deutsch. Altert. Bd. 27 (1883) S. 289 ff.)

206 **1466**

(Amptleut) wie 1465. (Vierer) Goldschmiede: Hanns von Winßhaim, Silvester. Maler (etc.): Ulrich Neunhauß, Ludwig seydennater, Frantz glaser. Zimmermann: Sigmund, Hans Stettner. Kistler: Andre, Hanns Manhofer. Maurer: Conrat Schäfhauß, Steffan Ringler. (*Ratsprotokolle*)

207

S. 290 . . . Maister Hannsen Hartlieb sovil. Maister Gabrieln maler unnserm swager sovil . . . Item Maister Hannsen stainmetz sovil. Item Maister Hannsen goltsmid sovil und clain 1 guten käs. Item Maister Gabrieln goltsmid sovil. Item Maister Ulrichen maler sovil. Item Maister Franntzen sovil.

(*Tegernseer Ehrungen, vgl. No. 205a*)

Digitized by Google

208

[Besoldungen wie 1465]

(Ratsgeschäft): (f27) Item 22 ₰ haben wir zalt Andre urmaister von 1 ℔ öl zu 16 ₰ und 1 schloß zu 6 ₰. Santztag der quatt. Reminiscere 66. — (f43) Item 51 ₰ haben wir zalt Andre urmaister umb 6 schlüssl zu 6 und 5 ₰ und 1 stächlin nagel in die ur zu 15 ₰ und etliche schloß zurichten. (*Stadtkammerrechnung*)

209

24. Aug. 1466 Maister Hans Trager. Maurer des Herzogs Sigismund. No. 327. 7. Okt. 1466. Erhart Randegk (Maurer).

(*Münchener Ger.-Urkunden No. 326*)

210

(Ein Meister Gabriel erhält 1466 von Herzog Sigmund 431 ℔ 4 ß 27 ₰ für Malerarbeiten. Nagler, Kunstanzeiger S. 69.) 1466 wird ain Münchener Pflastermeister mit seinen Gehilfen für Arbeit an dem Kaiserlichen „vorhof an frauenzimer und zu Neuenhof" in Innsbruck entlohnt. Vgl. Jos. Garber, Das goldene Dachl in Innsbruck 1922 S. 59.)

211 **1467**

(Amptleut) wie 1465. (Vierer) Goldschmied: Hans Teininger, Hans Sevelder. Schlosser: Peter Sighart, Hanns Hertzog, Gilg sporer, Jörg schwertfeger. (Maler etc.): Gabriel maler der jung, Jörg glaser, Hans stainmetz, Andre seydennater. Zimmermann: Hans Stettner, Hans Wölfl. Kistler: Panngratz, Andre Wennger. Maurer: Peter Manhart, Hans Faystl.

(*Ratsprotokolle*)

212

(Ratsgeschäft): (f27) Item 4 ß haben wir bezalt ainen maister von Auspurg der wür an den Yser beschauet hat. Suntag Laetare 67.

(*Stadtkammerrechnung*)

213

Aus den Ausgaben des herzoglichen Kammerschreibers Matthäus Pratzl

(Nach einer Abschrift des 18. Jh. Cgm 2222; nicht ganz gleichlautend mit Westenrieders Beiträgen (1794) S. 201 ff.) — (f26 v) Item ausgeben herr Osbold meins gnedigen herrn Kaplan verzert gen Pafia als in mein gn. h. sant zu meinem gn. h. Herzog Wolfgang. An Sambstag vor Sand Gilgentag. Summa 3 fl ung. und 4 fl rh. — (f37) Item ausgeben Ulrich [Füetrer?] maller als er etlich frauen geladen hat, da Herzog Sigmund von Österreich etc. hie was, darumb sie wein hetten getrunken an sunbent [Sonnwend] abent 1 fl rh. — (f43 v) Item ausgeben Gabriel maller umb arbait die er meinem gn. herrn gethan hat vor zbain jaren her . . . und zalt an Suntag vor Sand Pauls bekerung. Summa 5 fl. — (f74) Item ausgeben dem Halder stainmetz hat im mein gn. h. geschaft an seiner schuld, die man im altens schuldig ist umb den grabstain auf dem Heiligen Perg meinem alten Herrn Hertzog Albrecht dem Got genad. An Freitag vor Sand Jacobstag. Summa 12 fl rh.

214

(Maurer): Ulrich. (Zimmerleut): Andre. (Floß und Bretter): Meister Hanns.

(*Baumeisterrechnung*)

215

(Hans der Planckenhofer, Maler, bemalte für Herzog Sigmund Gläser und war auf dem großen Armbrustschiessen von 1467 dessen abgeordneter Schütze. Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 69. Vgl. Obb. Archiv Bd. 13 (1852) S. 15: Hans Planckenhofer, maler.)

216 **1468**

(Amptleute) Zimmermann: Maister Hanns Karsch, Maister Franntz und der Cristl. Maurer: Ulrich. Urmaister: Andre. (Vierer) Goldschmiede: Hanns von Winßhaim, Hanns Fellenhamer, Schlosser: Michael Hendl, Hans Pflegshand, Sighart, Mulmatzhofer. Maler (etc.); Gabriel Machlkircher, Ulrich Futrär. Franntz glaser, Gabriel seydennater. Zimmermann: Sigmund, Hanns Stettner, Haintz Erler. Kistler: Andre Wennger, Steffan. Maurer: Hanns Schafhauser, Steffan Ringler. (f145) 1. August: Niederlegung des einen Turmes der alten Frauenkirche (vgl. Westenrieder V, 200). (*Ratsprotokolle*)

217

[Besoldungen] (f15v) Maister Jörg [Ganghofer] maurer. Item 1 ℔ haben wir zalt maister Ulrichen sein lesste quatember Reminiscere 68. Item 2 ℔ haben wir zalt maister Jörgn maurer sein erste quatember Pfingsten 68 [usw.] Cristl zimmermann 4×4 ß. Maister Frantz Zimmerman 4×2 ℔.

(Potenlon und zerung): (f23) Item 35 ₰ haben wir zalt der stat pot gen Peilberg [Beuerberg] zu maister Ulrichen Furträr maler, das er solt raumen des Fraunberger hauß von Hertzog Cristofen wegen. Suntag Remin. 68. — (f23 v) Item 2 ℔ 7 ß haben wir zalt Hannsen Wolf soldner zerung gen Passau von des Ringler

Digitized by Google

knechtswegen, der zu Unsern Hern die monstranntzen und den dorn auf unsres herrn cron und andern heiligtum gestolen [etc.]

(Ratsgeschäft): (f26) Item 6 ß 27 ₰ haben wir zalt maister Jörgn maurer häftlgelt. Suntag Oculi Anno 68. — (f28v) Item 60 ₰ haben wir zalt maister Hansen Gleyß [mülner] maler von den gemäl in der ratstuben an ofen und an der tür zupessern Santztag vor Mathei 68. — (f 29) Item 22 ß haben wir zalt maister Ulrichen Füträr maler umb das gemäl zu den Parfüssern im kreutzgank, bei der stat verglastem venster den kreutzpogen doselbs gemalt. Michael 68. — (f30) Item 6 ß 6 ₰ haben wir zalt umb 16 maß weins auf das tantzhauß alß Hertzog Sigmund von Österreich hie was zum tanz. Freitag vor Lucie 68. — (Was man verpaut): (f44v) Item 85 ₰ haben wir zalt an die urmaister von vil arbeit an der ure getan und umb ain neues rat dazu gemacht, an Santztag vor Corbiniani Anno 68.

(*Stadtkammerrechnung*)

218

21. Juni 1468 Propst Johann Vennd und der Convent von Polling verleihen den großen und kleinen Zehent zu Aubing im Dachauer Gericht, wie ihn Wilhelm Kraczel innegehabt, nunmehr dem „ersamen und beschaiden maister Ulrichen Neunhauser", Maler und Bürger zu München und dessen Frau Magdalena „auf lebtag und nicht lenger zu ainem leib geding". — (*Dachauer Ger.-Urk, Hauptstaatsarch. No. 1767*)

219

6. Juli 1468 stellt Neunhauser ainen diesbezüglichen Revers aus.

(*ebenda No. 1768*) [Vgl. auch 236]

220

(Maurer): Maister Ulrich. (Zimmerleute): Andre zymerman. (Floß und Bretter): Hans zymerman. (Kleine Ausgaben): Ulrich maurer. Item 31 ₰ verzert maister Hannsn, maister Jorgen, da man abgemessen hat an dem Osterabent. (*Baumeister-Rechnung*)

221 **1469**

(f3v der äusser rat): Gabriel Machelskircher. (Vierer f6) Goldschmied: Hans Teininger, Hans Seefelde. Schlosser: Hanns Dachsperger, Zossauer schlosser. Pauls Paungarttner, Darchinger sporer. Maler (etc.): Gabriel Machelkircher, Ulrich Futrär, Andre seydenater, Hans Kayserlautnär. Zimmerleute: Sigmund Greyf, Ulrich Mossauer. Kistler: Pangratz, Hanns Englmair. Maurer: Peter Manhart, Hanns Fayst!. — (f11) Der jung Örtl Peckh goldsmid. Eritag nach Michael. Item den hat man zu maister lassen angenomen und hat verporgt mit Maister Ulrich Füträr maler und maister Ludwigen seydenater, nämlich 32 ℔.

(*Ratsprotokolle, hier unvollständig*)

222

[Besoldungen] Andre urmaister (4 × 12 ß) M. Frantz, der stat zimmerman (4 × 2 ℔). Maister Jörg der stat maurer (4 × 2 ℔) — (f. 21) Geschenke von Fischen und Wein an Erhardi 70 an Herzog Albrecht „als der von Rom kame", an Herzog Christoph „als der von Rom kame" und an H. Wolfgang, „alß der mit den obgenannten seinen brudern von Padua und Mantua kam". — (Was man umb zeug geit): (f38) Item 1 ℔ 6 ß haben wir zalt dem Stainauer hat er geben umb 2 gefäß tuftstain zu der metzker prunen. Suntag Judica 69. — (Was man... verpaut.) (f47v) Item 8 lb 7 ß 12 ₰ haben wir zalt maister Jorgen selb 11. und 22 knechten, von 5 tagen gearbät bei der Neuen Vest ... 21 lb 32 ₰ (ebenso) an der ringmauer bei der Neuen Fesst. — (f48) Item 1 ℔ 14 ₰ haben wir zalt dem urmaister nämlich von 1 schloß an der turner hauß mit 6 schlüsseln und 8 ₰ für 1 schlüssel, den Kukzen turner 6 ₰ von einer ram zubeschlachen, in die hor [Uhr] zu den fenster [?] und von 1 kreutz zu dem rad, das do spert und von ainem getrib zu dem gesperr rad und umb 1 gesper zu den mändlin und umb ain eysen zu den gwicht an die mandlin, dafür 60 ₰ alles gerait die quatember Lucie 69. — (f49v) Item 2 ß 20 ₰ haben wir zalt den urmaister von allerlai arbeit, so er der ur getan hat. Suntag nach Liechtmeß 70.

(*Stadtkammerrechnung*)

223

(Maurer): 2 ℔ 12 ₰ 6 maurer und 2 mortterkocher und maister Jorgen trinkgelt von 3 tag an Suntag Jacobi [etc.] (Zimmerleute): Andre zymerman. (Floß und Bretter). Hanns zymmerman. (*Baumeister-Rechnung*)

224 **1470**

(f14v Äußere-Rat) Gabriel Machlßkircher, maler (Amptleute f16): Zimmermann: Maister Hanns Karsch, Maister Frantz, dem gab man urlaub und ward aufgenommen an seiner stat maister Heinrich von Straubing an Allerheiligen abent 70 auf 10 jar. Maurer: Maister Jörg hinwider

Digitized by Google

[dh. wie 1469] (Vierer): Goldschmiede: Hans von Winshaim, Hans Fellnhamer. Schlosser: Niclaß Rüdiger, Jörg swertfeger, Pauls Paungartter. Maler (etc): Ulrich Füträr, Michel glaser, Andre seydennater, Ulrich Neunhauser. Zimmerleut: Hans Stettner, Sigmund, Hantz Koler. Kistler: Hanns Mänhofer, Wolf Viechtinger. Maurer: Steffan Ringler, Peter Manhart. — (f 20) „Der ander turm U. L. Frauenpfarkirchen hye zu Munchen, do all gloyken inne gehangen sind" wird in 4 Tagen niedergelegt Mitwoch vor Pangraci 1470". — (f 23) An Allerheiligen abent 70. Maister Hainrich zimerman von Straubing. Item den hat man an dem tag auf 10 jar bestellt umb den sold, das man im geit all jar 10 ℔ ₰, nämlich all quatember 2 ℔ und zu Pfingsten 2 ℔ ₰ für holz und schaitten und all werchtag 28 ₰ und all suntag 8 ₰ padgelt und all jar ainen rockh als andern amptleuden und man bestelt im ainen herberg. Man gab im 1 fl rh häftlgelt und seinen knecht 52 ₰. (*Ratsprotokolle*)

225

[Besoldung wie 1469] Potenlon und Zerung (f 24) Item 4 ℔ 2 ß 10 ₰ haben wir zalt maister Jorgen maurer und Hansen Vischer soldner zerung gen Auspurg und Ulm von etlichen peuen wegen zu beschauen. Suntag Judica 70.

(Ratsgeschäft.) (f 28v) Item 16 ₰ haben wir zalt umb ain reysende hor [Uhr] auf den ratturm zum leutten. Samtztag vor Urbani 70. (f 29v) Item 8 ℔ 6 ß haben wir zalt maister Gabriel Mächelkircher maler, nämlich 8 fl rh zu 7 ß umb ain neue tafel und von ainer alten tafel zu pessern bayd gen der Neuen stifft ze Freising, do die alt vormals in den leuffen hingeben ist worden. Samtztag vor Jacobi 70. (f 29v) Item 7 ß für 1 fl rh. haben wir zalt ainen knaben von Pasl, der latein und teutsch vor ainem rat redet. Samtztag vor Assumpt. 70. (f 30v) Item 24 ₰ haben wir zalt dem urmaister umb 1 schlüssel, 8 ₰ von den zaiger der ur zu pessern Suntag vor Galli 70. Item 7 ß haben wir zalt maister Hainrichen zymerman von Straubing haftlgelt, den hat man bestelt auf 10 jar und man geit ime alle jar 8 lb ₰ [etc.]

(Was man umb zeug geit.)

(f 31) Item 1 lb 15 ₰ haben wir zalt den Gilg schmid umb ain eysn ketten zu den metzker prun hat 100 glid zu 3 ₰. Suntag nach Mathie 70. — Item 5 lb 2 ß 2 ₰ haben wir zalt Tyewolden und Martin kistler, nämlich umb 18 gespreng groß und klain untere u. obere zum ratturn alles von holtz.

(f 41) Item 11 lb 5 ß 2 ₰ haben wir zalt maister Ulrichen Futrär maler die obgeschriebnen gesprenng zu öltrennkhen und zuverzynen Samtztag vor Jacobi Anno 70 zum ratturn. — Item 92 lb 2 ß 15 ₰ die für 106 fl rh. zu 7 ß geraitt, haben wir zalt maister Linharten Gilgenweiß von dem ratturn abzudecken und die tafeln von neuem zu giessen und widerumb von neuem zu decken [etc.] — (f 48) Item 1 lb geben maister Gabrieln maler von dem zaiger der ur zu vergulden. An Sand Mattheus abent 70. — Item 20 ₰ dem Gabriel maler von der steuär fan zu machen. — Item 7 lb 4 ß 10 ₰ haben wir zalt maister Petern [Mänhart] selb 5 und 20 knechten vor 5 tagen gearbat an den neuen rathauß. (*Stadtkammerrechnung*)

226

Hermann Graff, Bürger zu Passau quittiert 60 fl, die er im Auftrag Albrechts IV. von Niclas von Abensberg erhält. Siegelzeugen: Ulrich Füettrer maler, Franz Karlstatter glaser, Heinrich Rechperger messerer. 1470 erchtag nach dem Palmtag. (*Kassasachen u. Quittungen, Fasc. 25, Hauptstaatsarchiv*)

227

Item maister Hans [Haldner?] stainmetz von München hat empfangen aus die arbat des letters . . . lb 45½ (A. Mitterwieser, der Dom zu Freising in: 11. Sammelblatt des hist. V. Freising 1918 S. 12.)

228

(In den Papieren der Lucaszunft kommt 1470 bis 80 ein Andreas Donauer als Goldschmied vor; er wird auch als Stecher in Metall gerühmt. Nagler, Monogr. I No. 395.)

229 **1471**

(Im äußeren Rat: Gabriel Machlkircher. — (Amtleute): Zimmermann: Hainrich. Maurer: Jörg. Urmaister: Andre. — (Vierer): Goldschmiede: Hans von Winshaim. Hanns Kaufman. Schlosser: Millmatzhofer. Vogl schwertfeger. Gilg sporer. Medynpoeckh. Maler (etc.): Ulrich Neunhauser: Schön Hans. Frantz glaser. Ludwig seydenater. Zimmerleut: Franz. Hans Stettner. Ulrich Massenhamer. Kistler: Andre Wennger. Hans Käfrär. Maurer: Hanns Faystl. Erhart Ranndegk. (*Ratsprotokolle*)

Digitized by Google

230

(In diesem Jahre sehr viele Ausgaben über den Bau des Rathauses bezw. Tanzhauses.)

(Ratsgeschäft.) (f 26v) Item 65 ß haben wir zalt den vier amptleuden, das sy von hauß zu hauß die sunwentnacht zu verpietn 71. Item 65 ß haben wir zalt maister Gabrieln Mächlkircher maler von 11 schilten auf der stat seckh und den Klaffer prunnen zu machen. Santztag vor Sunnbenten 71. (f 27) Item 60 ß haben wir zalt dem Keckh schneider von den grünen arrasen tüchern für die venster und ratstuben zemachen, darinnen sind begriffen die grün pörtl und zwirn. (f 27v) Item 25 ß haben wir zalt Jörgen Reintaler von zwain zackhn eysen zu graben zum saltz nämlich Payrnland und den münchen. (f 29v) Item 6 ß haben zalt maister Jörgen und maister Petern [Manhardt] für die pockstal der neuen schergenatuben. Sunt. vor Lucia 71. (f 30) Item 4 ß haben wir zalt maister Gabrieln Mächlskircher maler von 20 münchen zu malen auf die 20 schennkkandl, die man von neuen dingen gemacht hat. Montag nach Convers. Pauli 72. (f 29v) (Was man umb zeug geit): Item 7 ß 10 ß haben wir zalt von 4000 maurstain zufürn zu dem neuen Tantzhauß. Suntag vor Ascens. (f 30v) Item 2 ℔ 2 ß 22 ß haben wir zalt dem Zuckßeysn [für verschiedene Sachen] und umb ain neues eysengitter auß der stat zeug, wigt 105 ℔ in das neu tantzhauß ... (f 40) Item 23 ß haben wir zalt dem Andre urmaister umb etlich arbat, die er an der stat ur getan hat, an Santztag nach Dorothea Ao 72. (Was man verpaut.) (f 90v) Item 4 lb 4 ß 13 ß haben wir zalt maister Kunraten, maister Heinrichen bruder selb 8. und 4 knechten von 5 tagen gearbat am Rathauß und Walkhauß. Sunt. nach Convers. Pauli 72. Item 8 ℔ haben wir zalt maister Petern selb 7 und 17 knechten von 6 tagen von stainen zu hauen und abzuprechen das Tanntzhauß und mörter anzusetzen. Sunt. Liechtmeß 72. (*Stadtkammerrechnung*)

231

S. 291. Maister Gabriel maler. Maister Hanns stainmetz. Maister Hannsen goltsmid. Maister Ulrich maler. Maister Franntz.

(*Tegernseer Ehrungen*) (vgl. 205a)

232 1472

1472. Erchtag nach Sonntag Letare. Hanns Trager, Maurer, bestätigt, daß er von Kammermeister Pratzl im Auftrag des Herzogs Sigmund 20 ℔ ß erhalten hat.

(*Herzogliche Kassasachen u. Quittungen*)

233

(Äußerer Rat): Gabriel Mächlkircher. (Ambleute): Wie früher. (Vierer): Goldschmiede: Hans Teininger d. j. Hanns Eysl. Schlosser: Der jung Paumgartner. Mulmatzhofer. Michel Handl. Gilg sporer. Maler (etc.): Gabriel Mächlkircher. Ulrich Neunhauß. Andre seydennater. Michel glaser. Zimmerleut: Frantz. Hanns Stettner. Hanns Wolfl. Kistler: Panngratz kistler. Martin kistler. (*Ratsprotokolle*)

234

[Besoldungen] Urmaister 4×12 ß. Maister Heinrich zimmerman (4×2 ℔). Conrat zimmerman (4×6 ß). Cristl zimerman (4×2 ß). Maister Jörg maurer (4×2 ℔). Maister Peter maurer (4×1 ℔). [Ratsgeschäft] (f 29) „Hans Karsth sälig".

(Potenlon u. zerung.) (f 22v) Item 4 ß haben wir zalt maister Hansen [Haldner] stainmetz zerung in den Myespach von der märblstain wegen Suntag vor Bartolomei 72.

(Was man umb zeug geit.) (f 35v) Item 9 ℔ 3 ß haben wir zalt umb 9 gefäß Mittenwalder preder zu den fenstern im Tanzhaus [u. verschiedene andere Ausgaben f. d. T.]. (f 36) Item 3 ℔ 5 ß 22 ß haben wir zalt dem Caspar Mülner und etlichen paurn von Haithausen von 16000 maurstain zufürn zum Rathauß [u. andere verschiedene Ausgaben für d. R.]. (f 37) Item 3 ℔ haben wir zalt von zwain märblstain herzefürn zum Tannhauß [!]. Sunntag vor Viti 172.

(*Stadtkammerrechnung*)

235

9. Sept. 1472. Oswald Alderspeck, Pfarrer zu Aubing bewirbt sich beim Propst Vennd zu Polling um Verleihung des durch Ableben des Malers Ulrich (Neunhauser?) und seiner ganzen Familie („und aller irer kind"), ausgenommen sein überlebender Sohn, der Priester ist, dem Kloster heimgefallen Zehent zu Aubing [vgl. 218!] (*Dachauer Ger.-Urk., Hauptstaatsarchiv No. 1769*)

236

7. Dez. 1472. Herzog Sigmund ersucht den Propst von Polling den durch Ableben des Malers Ulrich Krieschpaum [!] heimgefallenen Zechent zu Aubing dem Hans Käffl zu verleihen. (*ebenda No. 1770*)

Digitized by Google

237

(Ein Ulrich Kriechbaum schließt um 1470 einen Vertrag auf einen großen Flügelaltar für das Stift Göttweig. Martin Kriechbaum übernimmt nach dem Tode seines Bruders Ulrich ab 1473 die Vollendung dieses Altars, der aber erst 1510 aufgestellt wurde. Vgl. Wolfg. M. Schmid, Beiträge zur Passauer Kunstgeschichte in E. Buchner u. Karl Feuchtmayr, Beiträge zur Gesch. d. deutschen Kunst I (1924) S. 94.)

238 **1473**

(Äußerer Rat): Gabriel maler. — (Ambleute) wie 1471. — (Vierer): Goldschmiede wie 1472. — Schlosser: Der jung Paungartner, Gilg sporer, Niclaß Rüdinger, Walckofer. — Maler (etc.) Ulrich Futrär, Schön Hanns, Ludwig seydennater, Michel glaser. — Zimmerleut: Hanns Stettner, Maister Thoman, Maister Frantz. — Kistler: Andre Ennglsperger. — Hanns Walpach.

[f53v Freitag in der Osterwochen, St. Jörgen abend 1473 Besuch des Kaisers in München mit dem Erbischof von Mainz und vielem Adel etc. „Man gieng im auch mit dem haligtum von den clostern und pfarrern entgegen biß für das Ysertor mit aller zyr der ornät biß in Unser lieben Frauen pfarrkirchen für den kor altar" . . . (darnach ritt der Kaiser wieder in die Alte Veste.)] — (f55v) Item 50 fl hat Wilhalm Scharfzand dem kirchprobstn zu Unser lieben Frauen pfarrkirchen zum pau geben, darumb man im vergunt einen altar zesetzen in ain cappen und ain ewige Meß darin zu stifftn . . .

(*Ratsprotokolle*)

239

(f22v) 1 ℔ 22 ß Wolfgang, maister Jörgen sun gen Landshut von ainer muster wegen des symmß am Rathaus, suntag vor Maria Magd. 73. — (f30v) Item 2 lb 1 ß 8 ß haben wir zalt Matheisen stainmetzen von Eystet erung, das er Unser Frauen paue [Dom] besucht und darzu geraten hat. Santztag Dionisi 73. — (f32) Item 60 ß haben wir zalt den vier fronpoten, das sy von hauß zu hauß gesagt haben von der zwayr leben [Löwen] wegen, die man zu hof verlorn hat. Suntag nach Andre. Anno 73. — (f35v) Item 3 ß haben wir zalt Andre urmaister nämlich 14 ß von 1 lb öl, 8 ß von 1 schlissl, 10 ß umb 1 plech 12 ß um 1 fan, 20 ß umb 1 gewicht, 28 ß von 1 lb messing, den er täglich zu der hor [Uhr] praucht. Santztag vor Rem. 73. — (f36v) Item 21 lb 2 ß haben wir zalt Conraten Leyttner auß den Myesenpach umb allerlei märbl gestain zu sitzvenstern auf das Tantzhaus . . . und sind der stuck 22 gewesen resurexionis 73. — (f38) Item 4 ß 10 ß haben wir zalt Andre urmaister umb 1 neues rad zu den mändl der ur und von den urrad, Suntag Jacobi 73. — (f43v) Item 4 ß 15 ß haben wir zalt dem Gabriel Mächelkircher malern von den zway panyern an das Rathauß. Santztag um Laurenti 73. — (f44) Item 64 lb ß haben wir zalt maister Hannsen [Haldner?] von zwain grossen grade stain venstern und 8 klaine mit der tür, nämlich von ainen grossen 16 lb und von ainen kleinen 4 ℔ auf das neu Rathauß und Tantzhauß, alles abgerechent und bezalt an Sand Augustin abent 73.

(*Stadtkammerrechnung*)

240

15. Juni 1473. Die Münchner Bürger Gabriel Maeleskircher, Franz Heyczinger und Jörg Rauschel als Schiedsrichter in einer Streitsache.

(*Münchener Ger.-Urk. No. 361*)

241

19. Juli 1473 sind genannt die städtischen Baumeister und Werkleute: Eberhart Pogner, Hanns Stainauer, Meister Jörg von Polling, Maurer und Baumeister, Hanns Hamersperger, Sigmund Metschenk und Meister Chunrat, Zimmermann. (*ebenda No. 362*)

242

Item als vormals ain maister der maler kain schnitzer gesellen hat mügen gehaben, deßgeleichen ain maister der schnitzer kainen maler gesellen hat mügen gehaben, also hat ain rat gesatzt und geordent, das füro ain jeder maister der maler nach seiner notturft wol schnitzer gesellen, deß geleichen ain jeder maister der schnitzer maler gesellen mag gehaben, doch auf aines rats widerruffen. Actum an Freitag vor Jacobi appostoli Anno etc. 73. (*Nachtrag zu den Malersätzen von 1448, Ehem. Handschrift 7807 des Nationalmuseums, jetzt Stadtarchiv*)

243 **1474**

Straubing, Sonntag vor der Quatember vor Michaelis „Pauls Paumann organist" bekennt, daß er für gegenwärtiges quartal Michaelis von H. Albrecht an Stelle H. Sigmunds 10 fl rh erhalten habe. (*Kassasachen u. Quittungen*)

244

(Äußerer Rat): Gabriel maler. — (Ambleut): Heinrich, zimmerman, Maurer Jörg. — Vierer:

Digitized by Google

Goldschmiede: Hans Teininger, Hans Kaufman. — Schlosser: Händl sporer, Zossauer, Kuntz Achleuttner, Püchler. — Maler (etc.): Martin glaser, Jörg Grünberger [Maler], Jörg Staffer, Erhart [Ölgast] maler. — Zimmerleut: Frantz, Hanns Stettner, Jörg Riß. — Kistler: Pangrätz kistler, Hans Wenger. — Maurer: Steffan Ringler, Peter Manhart.

(f 66 v) „Augustin, maister Erharter stainmetzen sun" wird Schulmeister zu Unsrer Frau „doch also das er der schul nach Wyenischem siten [?] verweß und verweßen sol, die weil er nit briester . . ." — f 69 v) Herzogin Anna von Braunschweig † in Nanhofen. An St. Dionys.

(*Ratsprotokolle*)

245

19. Febr. 1474. Herzog Sigmund vermacht das Haus, das er von Margret Weichsserin, des Organisten Meister Conrat Pauman sel. Witwe zu München in der Vorderen Schwabingergasse am Eck beim Jägergäßel gekauft hat, der Margret Pfädendorfferin v. Pfadendorf und ihrem gemeinsamen Sohne Hanns.

(*Münchener Gerichts-Urk. No. 363*)

246

[Besoldungen]: Maister Henrich, der stat zimmerman (4×3 ℔). — Conrat zimmermann (4× 6 ß). — Maister Jörg maurer 4×2 ℔). — Maister Peter maurer (4×1 ℔). — Cristl zimmerman 4×2 ß. —

(Potenlon und Zerung) (f 23) Item 4 ß 8 ₰ haben wir zalt ainem poten gen Pfarrkirchen nach dem maurer, von unser lieben frauen paues wegen suntag vor Valentin . . .

(Ratsgeschäft). (f 27) Item 28 ℔ 7 ₰ für 33 fl rh. zu 7 ß nämlich dreyn werchmaistern maurarn [!], von ersten 15 fl rh. maister Maritzen [Ensinger] von Ulm und seinen knecht 1 fl rh. und den maister von Pfarrkirchen [Michel] 8 fl rh. und seinen knecht 1 fl und den maister von Ynglstat [Friedrich] auch 8 fl rh. und dem knecht 1 fl rh., alß man die her beschickt hat von Unnser lieben Frauen pfarrkirchen pau wegen, sunder des kors gwelbs halben, die Quatember Reminiscere 74. — Item 8 lb 6 ß haben wir zalt maister Conraten maurer zu trinncngelt, alß man in von U. L. Fr. . . paues wegen von Regensburg her gen München beschickt hat . . . — (f 27 v) Item 8 ℔ 18 ₰ haben wir zalt vier maistern maurärn mit namen Maritzen von Ulm 2 ℔ 7 ß 3 ₰ selb ander verzert zu dem Meufl [Wirt], maister Fridrichen von Ynglstat selbander 20 ß 6 ₰ zu den Seehofer, maister Micheln von Pfarrkirchen selbander 10 ß 9 ₰ zum Simon Sänftl und Maister Conraten [Roritzer] von Regensburg 19 ß mitsampt dem furman und furlon zu den Ettlinger zerung, die sy von des paus wegen Unnser lieben Frauen pfarrkirchen hye zu Munchen und dazu gevordert getan haben. Reminiscere 74. — (f 28) Item 60 ₰ haben wir zalt den vier amptleuten von hauß ze haus zu sagen, das man das liet hertzog Cristofen verpot ze singen. Sunt. vor Achaci 74. — (f 28 v) Item 1 ℔ 6 ß haben wir nach ratßgeschäft zalt maister Jörger und seinen miterben [?] maurärn zuvertrincken und zuverzern mit den maistern und maurärn, die man von Unser lieben Frauen pfarrkirchen paus wegen beschickht hat. Judica 74. Recepit Wulfing [Ratsdiener].

(Was man umb zeug geit.) Item 14 ₰ und 1 ℔ öl dem urmaister zu der hör [!], an Samtztag vor Reminiscere Anno 74. (f 27 v) Item 16 ℔ 6 ß mitsamt den trinckhgelt haben wir zalt Andre urmaister nämlich der stat hor [Uhr] zu pessern und zu machen von ainen schlegel zu der nacht hor den turnern [Türmern], von 3 stangen die hor zu gerichten, jede 1 ℔ schwär und umb ain neues zwannckrad, umb ainen ganncksstab und zway eysn, do das zwanckrad inne get, und in vier radern die zennd außzufeyln und umb 4 zappfn und drät zu den mändl der hor und zuferben, auch umb zway neue reder und ganz neue gesperr zu den mändlen nnd aller andrer notturft der hor. Santztag nach Tyburci 74. (f 28) Item 1 ℔ 3 ß 15 ₰ haben wir zalt Andre urmaister von ainen wintfannck und ain spindel und ainen trib mit 8 zennden und für vier eyßnen zappfn zu den wellen, do die sayl übergeendt und umb zway eysen zu dem schlegel, darin er geet zu 5 ß und umb 1 federn an die welle zu dem ganngk, die das gwicht hieroben helt zu 60 ₰. Samtztag vor Servaci 74.

(*Stadtkammerrechnung*)

248

Unter den 1474 am Dom in Freising arbeitenden Steinmetzen befinden sich: „Maister Hanns stainmetz, Matheus, maister Hannsen pruder, Marx, maister Hannsen Haldners stainmetzen sun, von München". (Mitterwieser a. a. O. S. 14.)

249

(Rasmus der Schnitzer = Erasmus Grasser kommt 1474 (im Zunftbuch?) vor. Von 1470—74 fertigte er den Wappenfries mit den Narren im Rathaussale. Nagler, Kunstanzeiger S. 69.) —

Digitized by Google

Jörg Vendt verzeichnet 1474 seines Herrn Herzog Sigmunds „Aneten fast kunstreich aufgerissen mit Schilden und Kleinoden. Dieses Buch ist jetzt in der Bibliothek in Paris und die Kopien von Soltau werden in Schleißheim aufbewahrt." (Nagler, Kunstanzeiger S. 69.)

250 **1475**

Äußerer Rat wie 1474. (Vierer): Goldschmied: Hans Eysl. — Conrat Füßl. Schlosser: Gilg sporer. — Pauls Paumgartner. — Maydenstecken. — Peter slosser. Maler (etc.): Gabriel Mächlkircher. — Ulrich Futrär. — Frantz glaser. — Ludwig seydennater. Zimmerleute: wie 73. Kistler: Andre. Steffan. — (Ambleut wie 74.) (*Ratsprotokolle*)

251

[Besoldungen wie 1474]

(Ratsgeschäft.) (f 28) Item 32 ß haben wir zalt dem urmaister vor einen halben man [Monat] zu der hor. Samtztag vor Oculi 75. (f 30 v) Item 4 ß bezalt dem statschreiber, das er etlich lateynisch brief von Auspurg aus Freising von des Pfennigmans wegen, der sich selber erhangen hat und hyr begraben warde zu den Parfüssern und wider ausgraben worden, transferiert hat. Nativit. Marie 75. (f 37) Item 14 ß haben wir zalt dem Halwachs maler, das er ain ort ab [?] rathauß gemalt hat. Suntag nach Viti 75. (f 38 v) Item 5 ℔ 2 ß 20 ß haben wir zalt Steffan Graßmair umb umb [!] 1 messingen leuchter von Nürnberg mitsampt den furlon pracht 1 ß 2 ß. Suntag nach Martini 75. (f 39) Item 28 ß zalt den urmaister umb etlich messinge drat zu der ur. Suntag vor Circumcis. Christ. Item 1 ℔ ß haben wir zalt umb 16 stuck tuft dem Weigl auß dem Mültal zu den zynnen des Rathauß. Convers. Pauli 76. (f 39 v) Item 2 lb 26 ₰ zalt 8 paurn zu fürn gestain zu den zynnen des Rathauß. Sunt. nach Lichtmeß 76. Item 3 ℔ 4 ß 15 ß zalt umb 57 stuck tufft zu 15 ß auß den Mültal zun Tantzhauß Hanntzen Weigl auß dem Mültal. In vigilia Mathie 76 (etc. f. d. Rathaus)

(Was man verpaut.) (f 45) Item 6 ß haben wir zalt Andre urmaister umb 1 rad in die hore. Santztag vor Ulrici 75. (f 45v) Item 7 ß zalt dem decker zum decken auf den Tantzhauß. (f 46) Item 6 ß 15 ß haben wir zalt dem urmaister von 1 neues rad zu der hor, die Quott. Michael 75. (f 47) Item 4 ℔ 28 ß zalt maister Jörgen und Petern selb 5 von 6 tagen gearbat in der stainhütten zum Ratturn. Suntag vor Thoma 75. (f 47v) Item 3 ℔ 60 ß bezalt maister Jorgen und maister Petern selb 8 von 4 tagen stainzuhauen zum Tantzhauß. Suntag nach trium. 76 [mehrmals ähnliche Ausgaben]. (*Stadtkammerrechnung*)

252

(Monum. Boica. XXI, S. 223.) „Gabriellen Anglers des malers hauß am margkt gelegen in unser lieben Frauenpfarr." Pfingsten 1475.

253 **1476**

Montag vor S. Georgentag 1476. Hanns Trager, Maurer bestätigt, daß er durch H. Albrechts Kammerschreiber alles bezahlt erhielt, „darumb mir s. gn. das haus und hofstat mit aller seiner zugehörung, das hie zu München bei den Parfüssen gelegen, das ich gepaut habe und das s. gn. zur ... ewigen Meß in der Alten Vest (für) ainen jeden capplon derselben meß abkaufft hat". (*Herzogliche Kassasachen und Quittungen, Fasc. 31*)

254

Äußerer Rat wie 74. Ambtleute: Zimmerman u. Maurer: Maister Jörg. Urmaister: Andre der sun hat gelobt. Vierer: Goldschmied; Hanns Kaufman. Martein Gebhart. — Schlosser: Gilg sporer. Hanns Lacher. Jörg Reintaler. Maurstetter. — Maler (etc.): Schon Hanns maler. Erhart [Ölgast] im tal. Frantz glaser. Jörg Staffer seydennater. — (Zimmerleute): Maister Frantz. Maister Hans Wöfl. Maister Ulrich Moser. — Kistler: Waldpacher kistler. Sigmund Dantzl kistler. — Maurer: Peter Manhart. Conrat Schafhauser. (*Ratsprotokolle*)

255

(Jarmarkt Jacobi.) — (f 28) Item 14 lb 4 ß eingenommen vom Gabrieln maler von ausßern rat ... zustatgelt [etc.]

[Besoldungen wie 75].

(Ratsgeschäft). — (f 29 v) Item 75 ℔ 2 ß haben wir zalt Ulrichen Futrär maler von dem Tantzhauß und Rathauß gen dem tal und außerhalb des Ratturn zu malen, gerait an Santztag nach Francisci 76. — (f 30 v) Item 5 ß zalt dem Matheis [Haldner?] stainmetzen von dem Angertor auf und zu sperrn seinen jarlon von 76 jar.

(Was man umb zeug geit). — (f 36) Item 7 ß zalt ainen maurär von 26 lechern zu machen zu den stingl der plumen zun Rathauß. Suntag

Digitized by Google

Reminiscere 66. — (f 36v) Item 8 ℔ 6 ß 21 ₰ zalt Chuntzen zingiesser umb 10 schäfl auf die zinnen des Tantzhauß, habent an gewicht 102 ℔, das ℔ zu 20 ₰ . . . — (f37) Item 10 ℔ 6 ß zalt umb 4 schnitfloß zum Tanhauß [!] zu dem täfeln. — (f38) Item 18 lb 1 ß 8 ₰ zalt Hansen Kleuber umb ainen gossen leuchter gekauft ze Nurnberg auf das Tantzhauß ze Munchen. Suntag vor Bartolomei 76.

256

(f39) Item 12 lb 1 ₰ zalt umb 10 küpfrin knöpf zum Rathauß habent an gewicht 99 lb zu 29 ₰ mit sampt den trinkgelt den Ludwig Sewer. Item 13 lb 4 ß 6 ₰ zalt um 10 Zentner 82 lb eysn habent 30 stangen gewegen in die zynnen zum Tantzhauß, ze Lichtmeß 72. Item 92 lb 2 ß zalt für 82 ducaten zu 9 ß die man auf die 20 knöpf auf das Tantzhauß zu vergulden geben hat, gerait Valentin 77, den Hans Arben.

(Was man verpaut.) [Sehr viele Zahlungen an die Meister Heinrich und Jörg für Arbeiten am Tanzhaus.] (f 43 v) Item 6 lb 3 ß 7 ₰ zalt maister Petern . . . an 5 tagen gearbait am schieß des Tantzhauß. — (f48v) Item 4 lb 5 ß 12 ₰ zalt den Wenger kistler selb 6. und 2 knechten von 5 tagen gearbat am Rathauß oder Tantzhauß. Suntag nach Bartolomei 76.

(*Stadtkammerrechnung*)

257

Maister Gabriel [Mäleskircher] maler Maister Hans [Windsheim] goltsmid der alt. Maister Hanns goltsmid sein son. Maister Hanns [Haldner] Stainmetz. Maister Ulrich [Füetrer] maler.

(*Tegernseer Ehrungen S. 291, vgl. 205a*)

258

17. Juni 1476. Peter u. Elspet Mänhart, bürgerl. Maurerseheleute.

(*Münchener Ger.-Urk. No. 372*)

260 **1477**

(Im äußeren Rat): Gabriel Mächlkircher. (Ambleut): wie 76; „Urmaister" nicht besetzt. — (Vierer): Goldschmiede: Hans v. Winshaim, Hanns Eysl. — Schlosser: Paul Paumgarttner, Niclaß Rüdiger slosser. — Michel Händl sporer, Hans Meidensteck sporer. — (Maler etc.) [Gabriel Machlkircher ausgestrichen; darüber:] NB. Jacob snitzer. — Ulrich Futrär. — Frantz glaser. — Jörg seydennater. — Zimmerleut: Sighart, Maister Frantz, Maister Ulrich Moser. — Kistler: Hans Öbinger, kistler. — Kistler in des Meltzer haus. — Maurer: Maister Cristan, Hans Nußrainer. (*Ratsprotokolle*)

261

15. März 1477. Plattner Conrad Tänczl.

(*Münchener Ger.-Urk. No. 379*)

262

5. Sept. 1477. Das der Frauenkirche gehörige im Vingergäßl zwischen Martin Kaczmairs Seelhaus und Thoman Heckmans gelegene Haus „da jetzo maister Jorg maurer, der obgenannten kirche paumaister inne ist" wird an die Herzoge Sigmund und Albrecht für die Pfründe der Kaiser Ludwig Messe in gen. Kirche verkauft. (*ebenda No. 2685*)

263

(Der Stat zinßgelt). — (f22) Item 20 ℔ 5 ß 18 ₰ haben wir eingenommen von den tuchscherärn zinßgelt von dem langen gewelb unter den Tantzhauß des Rathauß [etc.]

[Besoldungen] Vom 2. Quartal ab erhält der Urmaister 2 lb ₰ statt 12 ß. — (Ratsgeschäft) — (f29) Item 6 ß zalt dem Kleuber umb venedigisch papyer. Sambtztag vor nativ. Marie 77. — (f 31 v) Item 24 ₰ zalt Hannsen [Haldner] stainmetzen von drein venstern glasspund aingemacht von der Ratstuben. Suntag vor Sebastiani 78. — (Was man umb zeug geit): (f36) Item 2 ß 4 ₰ zalt Andre urmaisters sun, nämlich umb stangen zu den mandlin und um 1 lb drats zu 16 ₰ und 1 lb öl zu 16 ₰. An Santztag vor Tyburti 77. — (f38) Item 3 ß zalt ainen wagner man [!] von ainen leichter von Nürnberg zu fürn, hat gewicht 2 Ztr und 9 lb. Suntag vor Egidi 77. — Item 24 lb 4 ß zalt maister Erasm [Grasser] schnitzer von 13 schilten mitsampt der sunnen und man [Sonne und Mond] auf das Tantzhauß. Suntag vor Egidi 77. — Item 16 ℔ 5 ß und 10 ₰ zalt umb den andern leuchter von Nürnberg an das fürlon und hat an gewicht 1 Ztr 41 ℔. An Santztag vor nativit. Marie 77. — Item 44 ₰ zalt den urmaister umb ainen reib und umb ain eysen zum zaiger, nativit. Marie 77. — (f38) Item 67 ℔ 3 ß haben wir zalt maister Ulrichen Füträr vom Rathauß des vordern tails und an der seytten gegen der kamer über zu malen und von der hor [Uhr] gen dem Rindermarkt mit ainen vergulten zayger anzustreichen und mitsampt den guldin der frauen und 1 fl rh dem knecht zu trinkgelt. An Samtztag vor Michael 77. — (f38v) Item 2 ℔ 10 ₰ zalt Unser lieben Frauen pfarrkirchen über Mittenwalder stain. Martini 77. — (f40) Item 36 ₰ zalt den

Digitized by Google

sneider umb 2 swartz mantl zu machen umb die leuchter auf den Tantzhauß. Agnetis 78. — (Auch 1478 noch viele Zahlungen an Meister Jörg und Mannhart für Arbeiten am Tanzhaus.) (*Stadtkammerrechnung*)

264

Okt. 1477. Doctor Archangelus Balduinus doctor med. (auch „wellscher artzt") quittiert über seinen Jahressold von 1475, 76 u. 77. *(Herzogliche Kassasachen u. Quittungen)* (Fasc. 31)

265 **1478**

(Äußerer Rat): Mächlkirchen. — (Ambleute): wie 77.

(Vierer). Goldschmiede: Hans Kaufmann, Hans Eysl. — Maler (etc.) Hans Frölich, Erhart [Ölgast] maler. Jörg Staffer seydennater, Frantz glaser. — Zimmerleut: Maister Frantz, Maister Ludwig, Maister Jörg Riß. — Maurer: Maister Erhart [Randeck], Maister Steffan. (*Ratsprotokolle*)

266

[Besoldungen wie 1475.]

(Ratsgeschäft.) — (f29v) Item 14 lb ₰ haben wir geben nach ratßgeschäft den prediger zu den Parfüssen, der gen Paryß auf die studium ist zogen. Santztag in der Osterwochen 78. — (f31v) Item 62 lb 4 ß 12 ₰ haben wir zalt umb 109 schilt mit den siben darvon kommen sind auf das Tantzhauß maister Ulrichen Füträr. Santztag vor Laurenti 78. — (f32) Item 3 ß zalt maister Hannsen [Haldner?] stainmetzen und ainen knaben, die netz [?] auf dem Rathauß doselbshin hin und her zu tragen zu rüsten und aufzeschlagen. Santztag vor Egidi 78. — (f43v) Item 88 lb 3 ß haben wir zalt maister Mangen glaßer von Lanntsperg für 100 fl und 1 fl rh trinckgelt von den glesern gen dem marckt wartz auf das Tantzhauß zu machen. Actum Santztag nach Leonhardi 78. — Item 67 ₰ 5 ß mitsampt den trinckgelt namlich 1 fl rh der frauen und den knechten 60 ₰ zalt maister Conraten glaser von den glesern gen dem Ridler wartz zu machen auf das Tantzhauß. Actum an Samptztag nach Leonhardi 28. — (f45v) Item 122 ₰ 5 ß zalt für 109 fl ungr. zu 9 ß zu vergulden den knopf, stern, man und creutz auf Unser Frauen kirchen. — Item 39 ₰ 3 ß zalt den Silvester und Ärben goldsmiden zu lon von den knopf, stern, man und creutz zu vergulden. — Item 6 ₰ 2 ß 1 ₰ zalt Anton zingiesser von den schafft untter den benanten knopf, hat an gewicht 212 ₰ von 1 ₰ 3 ₰ zelon und ist der stat gewesen 165 ₰. — (Was man umb zeug geit): Item 3 ₰ 6 ß 12 ₰ zalt Hannsen Zuckßeysen den eltern nämlich über die stangen in den knopf und stern von Unser Frauen, hat an gewicht 73 lb [etc.] — Item 1 ₰ 6 ß zalt maister Gabrieln Mächlkircher maler von den negeln auf dem Tantzhaus zu fürneyßen. Palmarum 78. — (f40) Item 2 ß 24 ₰ zalt umb 2 pulpetn in Sand Peter schul, Marie Magdalene 78. — (f42) Item 9 ₰ 2 ß 14 ₰ zalt Paulsen Paugarttner [!] Schlosser umb allerlai arbat der stat getan, nämlich über die arbat zum knopf ze Unser lieben Frauen auf die hauben [des Chores!] und über allerlai sloß, schlüssl, hagkl zu den venstern auf das Tantzhauß und ander stat notturft gerait. Pfintztag vor Lichtmeß 79. — (f43v) Item 1 lb 1 ß 27 ₰ zalt zwain zimmermännern u. 1 knecht von den knopf und stern ze U. L. Frauen aufzusetzen ob dem chor. Sunt. vor Erasmi 78. — (f44v) Item 1 ß 22 ₰ zalt Ulrich Futrär von den netzen [!] zu farben auf den Tantzhaus. Egidi 78. (*Stadtkammerrechnung*)

267

(Monum. Boica XXI. S. 232. — „Gabrieln Annglers hauß und hofstat, das gelegen ist hie zu München in unnser lieben Frauen pfarr am markt, darinn er jetzo wesentlich sitzt zwischen Albrechten Offinger und weyland Mathesen Senntlingers heusern." Am Samstag nach Sant Gallen 1478.)

268

Ausgaben in Tegernsee

(f563v) „Es ist zewissen Nach dem und wir das lanckhaus unser kirchen und münster von grunt neu aufgepaut haben, haben wir auch all alltär neu gemacht und haubthern darauf geweicht, und sie mit schönen neuen tafeln geziert, daran wir mit vleys ir marter, heiligs leben und wunder werch haben lassen malen. Zu dem ersten auf unsers haupthern Sand Quirein altar in dem münster, anno domini 1474. Darnach auf Sand Veitt und aller marterär altar, anno domini 1476. Auf Sand Benedicten altar anno domini 1475. Auf unser Frauen altar 1473. Auf aller junckfrauen altar 1476. Auf Sand Sebastian altar 1478. Auf Sand Martein altar 1478. Auf Aller Heiligen altar 1477. Auf der vier Evangelisten altar 1478. Auf der heiligen Dreikünig altar 1478. Auf des heiligen Geist altar 1478. Auf der vier lereraltar 1477. Auf Sand Johanns und Pauls altar 1477. Auch ain

Digitized by Google

tafel in die capelen zu Sand Quireinprunn aussen an dem see, anno domini 1474. Also die jetz obgeschriben vierzehen tafeln kost jedliche 90 rh gulden. Darnach auf aller gelaubigen seel altar und auf Sand Hainreich altar, paid im münster zway klaine täfel 1479, je ains umb 10 rh gulden. Macht die Summe aller tafeln 1280 rh gulden.

Die obgeschriben tafeln hat all gemacht Maister Gabrel Mächleskircher, maler und purger zu München." (*Tegernseer Stiftbücher, Hauptstaatsarchiv K L 99*)

269

(28. März 1478. Herzog Albrecht von Baiern schickt der Herzogin Eleonore „das puch des Lancilets" zum Lesen mit der Bitte um nachherige Rücksendung und wünscht von ihr einige andere ungenannte Bücher zum Lesen zu erhalten. Jahrb. d. Allh. K. 20 No. 18342.)

270

(Der Rat der Stadt Hall in Tirol bittet den Rat von München, ihren „Stadtwerkmaister" nach H. zu senden, „den kirchturn und ander der stadt pau verhelfen zu besichten". Der Rat von M. schickt den Maister Jörgen maurer [„Ganghofer"], der in Hall 14 fl Ehrung und Zehrung erhält. Raitbuch der Stadt Hall in Tirol 6, fol. 204 u. 206.)

271 **1479**

(Äußerer Rat): wie 78. — (Ambtleut): Zimmermann Maister Hainrich. Maister Cunrat [der Name ist wiederholt]. — Maurer: Maister Jörg, Maister Manhart. — (Vierer): Goldschmiede: Der jung Hans von Wenßhaim Martin Gebhart. — Schlosser: Paul Paungartter, Chunrat Ableutter, Cuntz Puchler, Hans Meydensteckh. — Maler (etc.): Hans Frölich, Erhart [Ölgast] Ludwig seydennater, Frantz glaser. — Zimmerleut: Maister Frantz, Maister Sighart, Maister Ulrich Moßhammer. — Kistler: Steffan Turmair, Martin Kistler. — Maurer: Erhart, Christan. (*Ratsprotokolle*)

272

[Besoldungen]: (f 19) „Hainrich tzymerman" erhält 2 Quartale zu 3 lb; „item 12 ß zalt für 1 quatember seines solds der quotember Mich. und stund ab etc." — Conrat, Zimmerman erhält 2 Quartale, Reminiscere und Pfingsten à 6 ß. — Chuntzl [derselbe?], Zimmermann, die folgenden 2 quartale à 6 ß. — Maister Jörg Maurer 4 × 2 lb. — Maister Peter [Mänhart] Maurer 4 × 1 lb. — Der Uhrmeister 4 × 2 lb. — (Ratsgeschäft) Item 117 lb 5 ß zalt für 134 fl rh. zu 7 ß, dem Jörgn rotschmid umb den mittern grossen leuchter auf dem Tantzhauß, daruntter ist 1 fl rh der frauen zu leykauf und 3 ß dem knecht trinckgelt, gerait und zalt an Santztag vor Reminiscere 79 Item 7 ß auch zalt Jörgen rotsmid zu pessern den leuchtter, der auf dem Tantzhauß herabgefalln was. Reminiscere 79. — (f 27v) Item 3 ß 10 ₰ zalt dem Talmair furman zu fürn 800 ziegl hägln [?] Hertzog Sigmund gen Pipping sunder Wolfing [?] Suntag nach Phylipi u. Jacobi. (f 28) Item 2 ß 26 ₰ zalt umb 6 ellen leywat zu dem grossen leuchter auf das Tanntzhaus 79 Urbani. — (f 32v) Item 1 ß 20 ₰ zalt dem urmaister von der zyml wegen auf Sand Peters turn bei den mändln zu versuchen. Scholastica 80. — (Was man umb zeug geyt): (f 36) Item 2 ß zalt dem Guetl kistler umb ainen stul gemacht Maister Hainrichen lernmaister in das Sluder hauß. Suntag Reminiscere 79. — (f 37v) Item 9 lb 2 ß 27 ₰ zalt maister Steffan püchsenmaister von der zynnl [!], die hat an gewicht 140 lb, auf Sand Peters turn und zwo scheyben in dem graben bei der Neuen Vest, haben an gewicht 181 lb, von 1 lb 7 ₰ zulon auß der stat zeug, gerait an Pfintztag nach Egidi 79.

273

Nachtrag zu den Malersätzen von 1448. Ain neuer Satz.

Item ain rat hat geornet und gesatzt das füro wenn ein gasst mit glesären herkumet, das derselb mit lennger fail sol haben, dan zwen tag. Es sollen auch füro weder gasst noch bürger an unnser frauen tagen noch an kainen suntag füro vail haben. Actum an freytag in der Osterwochen. Anno domini 1479. (*Handschrift 7807 des Nationalmuseums, jetzt Stadtarchiv*)

274

1479 „Maister Jörg [Ganghofer], kirchenmaister zu München" erhielt 72 ₰ für Besichtigung der Gewölbearbeiten am Dom in Freising. Er besucht Fr. zwischen 1479 und 84 achtzehnmal, 1480 mit seinem Tochtermann Conrad Soldner. A. Mitterwieser, der Dom z. Fr. S. 17.

275

9. März 1479 unterzeichet u. a.: Maister Jörg von Polling, Maurer, Kirchenmeister bei U. L. Frau; Maister Hanns Trager, Hofmaurer. (*Münchener Gerichtsurkunden No. 391*)

276

(Nagler findet 1479 einen Meister Johannes Hollandicus in einem Zunftzettel eingetragen.

Digitized by Google

Deutsches Kunstblatt Bd (1853) S. 78. — Die Wandgemälde im Chor der Kirche zu Pipping sind 1479 datiert).

277 **1480**

(Äußerer Rat): wie 1479. — (Ambtleute): wie 79. (Vierer): Goldschmiede wie 79. — Schlosser: Rüdiger, Paumgartter, Gilg, Springwinkler. — Zimmerleut: Hainrich Wölfl, Maister Ludwig, Ulrich Moßhamer. — Kistler: Andre, Martin — Maler (etc.): Asm [Grasser) schnitzer. — Hans Frölich [maler]. — Martin glaser „und seydennater". — (f 145) „das gnadenreich jar". Die Suffragane der Bischöfe von Augsburg und von Brixen tragen die päpstliche Bulle in Prozession in die Frauenkirche. Dort fanden täglich 2—3 Predigten statt. — „Item die truchn warde gesetzt auf den chor des Kaysers altar darein man das gelt legte und warden darzu gesetzt 2 briester und 2 von aussern rat" usw. Vgl. auch Anton Mayer, Die Domkirche. Anm. 124.) (*Ratsprotokolle*)

278

(„Meister Ulrich und Hans Ezbrugg, beide Maler u. Bürger von München, sind zwischen 1470 und 1480 einzureihen, wir können aber den ersteren nur mutmaßlich mit Meister Rasmus [Grasser] als Führer annehmen. Des Malers Ulrich Füterer wird in den Zunftakten nie gedacht. Dagegen kommt ein Maler Ulrich Aesslinger oder Astlinger zum wiederholten male vor. Hans Ezbrugg folgt als Führer dem Meister Ulrich entweder 1480 oder kurz zuvor . . . im Dechanatshof zu Schliersee waren noch zu Anfang unseres Jahrhunderts zwei große Tafeln von ihm mit der Jahreszahl 1480. Nagler, Kunstanzeiger 1865, S. 70.)

279

(Einemmen umb gemainen ding) Item 15 lb 4 ß 6 ₰ eingenomen von unsers gn. Hrn Hertzog Albrecht castner etc. nämlich für 24 groß päm von 70 und 40 schuechn lanckh für 12 lb 7 ß und für 3 fuder pflasterstain für 2 lb 5 ß 6 ₰ u. genommen von gemainer stat und zu den pawe der Newen fest im 79. u. 80. Jar. Samtztag vor Esto michi 81. — (Der gest leipting) 17 lb 4 ß fur 20 gld. rh. zalt Anne Paumanin orglmaisterin ir verfallen leipting.

[Besoldungen]: Franz zimmermann 4 × 2 lb, Maister Jörg maurer 4 × 2 lb, Maister Peter maurer 4 × 1 lb, Urmaister 4 × 2 lb. — (Ratsgeschäft) Item 1 ß 22 ₰ maister Ulrich Futrär von 10 setzen tarschn abzetun und Sand Jergn schild daran zu machen. Judica 80 — Item 150 lb 4 ß zalt maister Erasm [Grasser] schnitzer von 16 pildern maruscka tanntz geschniten für 172 gld. rh. zu 7 ß auf das Tantzhauß an sand Marie Virginis abent 80. — (Was man auf der kamer verpaut): (f 42) Maister Peter maurer und Maister Franz erhalten Beträge für Arbeit „am Turm an Kaufingergassen"). (f 44) Item 1 lb 6 ß zalt Gabrieln [Mäleskircher] maler etlich spangen auf dem tantzhaus und von dem grossen leichter suntag nach Lucie 79. (f 44 v) Item 15 lb 6 ₰ von der grossen hor [Uhr] auf sannd Petersturn und von dem mändl und von der nachslachenden hor doselbs zumachen und zupessern, dem urmaister, sanntztag vor Liechtmeß 81. (*Stadtkammerrechnung*)

280

Maler, seydennater, glaser, pildsnitzer, karten und briefmaler.

An Eritag nach sand Erasmtag anno 1480 Item als vormals ainer der vorgeschriben hanntwerch, der darauf maister hat wellen werden, in derselben hanntwerch püchsen 3 lb den hat sollen geben, alß hat ain rat geornet und gesatzt, das ain jeder, der auf den benanten hanntwerchen maister will werden, füro fünff pfund pfening in derselben hantwerchsen püchsen geben sol.

(*Nachtrag zu den Malersätzen von 1418*)

281

(Ab 1480 ließ die Stadt M. durch Meister Heinrich den Zimmermann [? s. 1479 No. 272!] und Georg von Polling, dem Maurermeister am St. Petersfriedhof in der Schmalzgasse eine neue Kirche [die heutige Kreuzkirche] bauen, die 1485 vollendet war. E. Geiß, St. Peter, S. 368.) — Andreas Winhart, Maler v. M., um 1480 tätig, kommt in Ladzetteln der St. Lucaszunft bis 1510 vor. Er hatte einen Sohn Hans W., der 1530 bereits zu den reiferen Meistern gehörte. Nagler, Monog. I No. 1532. — „Jörigen Eisenmenger, maler zu Minichen" werden 1480 im Auftrag Kaiser Maximilians für „zwo kerzenstangen, so er s. gn. zu kaufen geben hat in seiner genaden capellen, 30 fl" bezalt. Jahrb. d. Allh. K. XXI No. 18538)

282 **1481**

(Äußerer Rat): wie früher. — (Ambtleute): wie früher. — (Vierer): Maler, „pildsnitzer" (etc.): Erhart Englgast [sic! später Ölgast]. — Hanns Frölich. — Hans Ölein, glaser. — Jörg Staffer, seydennater. — Goldschmiede:

Digitized by Google

Hans Eysl, Hans Udenhofer. — Schlosser: Ableutter, Püchler, Unpild. — Zimmerleut: Sighart, Hanns, Ludwig. — Kistler: Obiger [?] in der Geslaffinhauß, Steffan. — Maurer: Cristan, Erhart [Randeck.] (*Ratsprotokolle*)

283

[Besoldungen]: Frantz, zimmermann 4×2 lb; Chuntz zimmermann 4×6 ß, Maister Jörg maurer 4×2 lb, Maister Peter maurer 4×1 lb, Urmaister 4×2 lb. (*Stadtkammerrechnung*)

284

8. Mai 1481. Als Zeugen: Gabriel Mächlaskircher und Hanns Frölich, beide Maler, Hans Trager, Maurer. (*Münchener Ger.-Urk. No. 405*)

285

(f 263) Maister Asam [Grassor] pildschnitzer verkauft 1 lb ₰ zu St. Michel meß zu U. L. Fr. Sant Gregor 1481.

(*Grundbuch Haggenviertel 1440*)

286

(1481 Ausgaben für die Frauenkirche u. a: „48 fl rh. 2 ß 16 ₰ geben dem truker zu Augspurg um brief [Beichtbriefe], botenlohn und zerung. — Item 420 fl rh um 35 prätzen (braccie-Ellen) güldeins tuch zu meßgewand und dienströken und kormantel kauft zu Venedig; kost ein prätz 12 ducaten . . . item 31 lb 3 ß 12 ₰ um 10 prätzen grünen sammets zu einem kormantel . . . item 23 lb 1 ß um 9¼ ellen schwarzen sammets zu einem kormantel". — Anton Mayer, Die Domkirche Anm. 124) — 1481—84 wird das Langhaus der Kirche in Ebersberg von dem Münchener Maurermeister Ulrich Randeck erbaut. Vgl. Hager in Monatshft. des histor. Vereins 4 (1895) 36.)

287 **1482**

(Mülgasse): Matheis stainmessel 4 ß 24 ₰. (Sendlingergasse): Peter kartenmaler 60 ₰. (Kreuzgasse): Maister Cristan urmaister nihil. — Jörg maler Fraidig 60 ₰. (Vingergasse): Maister Jörg, maurer anderswo im ewigen gelt[1]) — (Schwabingergasse prima): Maister Hans [Haldner?] stainmetz 3 ß 9 ₰, Niclaus maler 60 ₰, Jacob pildsnitzer 2 ß 5 ₰. — (Schwabingergasse secunda): Maister Jörg, pildschnitzer 60 ₰, Domus Fietrer 2 ß 27 ₰, Domus Lämpl et mater 2 ß 8 ₰. — (Graggenau): Ain maler inq. Hanns 60 ₰, Marx maler 60 ₰. — (Ircher-

[1]) Die „Ewiggelder", sonst am Schlusse aufgeführt, fehlen beim Steuerbuch 1482. Vgl. No. 304 Schluß.

gasse): Andre Amberger maler 24 ₰ grac. — (Tal Mariä): Jörg maler 2 ß 20 ₰. (Georg maler ist porg für Gilg maler umb die nachsteur. dedit 60 ₰ die erst nachsteur). Steffan malerin 40 ₰ das jar, Erhard Ölgast maler 3 ß 15 ₰ et ded. 1 ß, 2 ₰ von 1 lb geltz gen Tankirchen. — (Innere Stadt Petri): Jan Polack maler 3 ß 25 ₰, — (Innere Stadt Mariä): Schön Hanns maler 2 ß 5 ₰. Gabriel Maliskircher maler 4 lb 7 ß 25 ₰ et 7 ß. 22 ₰ von 6 fl ungr. und 1 lb geltz von dem von Rotnhaslach. — Gabriel Angler et pueri 1 lb 24 ₰ et dedit 1 ß 16 ₰ für pueri Ofenhamer. (*Steuerbuch*)

288

(Äußerer Rat) wie früher. — (Ambtleute) wie früher. — (Vierer): Maler: Gabriel Angler, Hans Frölich, Jörg Stappfer, Michel glaser. — Goldschmiede: Hans von Winshaim der jüngere. — Hans Utenhofer. — Zimmerleute: Maister Sighart, der rot Ulrich, Jörg Riß. — Kistler: Andre Wenger, Obinger in der Gschlasinhaus. — Maurer: Hanns Nußkamer, Maister Cristan. (*Ratsprotokolle*)

289

(Purkrecht): (f 32) Item 3 ß 24 ₰ haben wir eingenommen von maister Conraten zymmerman purkrecht gelt, Samtztag vor Ascensionis 82.

[Besoldungen]: Franz Zimmermann 4×2 lb; Chuntz zimmermann 4×6 ß; Jörg maurer 4×2 lb; Ulrich zimmermann 4 ß die quot. Lucie [14]82. — Urmaister 1×2 und 3×3 lb. — Rülein goltsmid: Item 1 lb an zalt d. Rulein goltsmid die qtemb. Pfingsten 82 und was die erst.

(Ratsgeschäft) (f 29 v) Item 7 ß zalt den Linhardt für zway petler püchl auf pergamen und 3 zetl. — (f 30 v) Item 1 lb 6 ₰ zalt maister Hainrich schulmaister von ainer bulln zu teutschen. Item 2 lb 5 ß zalt furlon dem alten urmaister sein gut herunter zufürn. Item 3 lb 2 ß zalt den zwain turnern nämlich jeden 13 ß von der nachthor (Nachtuhr] zu slachen. — (Was man aus der stat kamer verpaut): (f 45 v) Item 3 lb 6 ß 16 ₰ zalt maister Petern selb 6 und 14 knechten von 3 tagen den turn im zwinger bei der Newen fesst abzuprechen. (f 47 v) Item 4 lb 4 ß 25 ₰ zalt maister Petern selb 7 mit 7 knechten von 5 tagen gearbait am turn zu gwelbn suntag nach Nicolai 1482 [1481 u. 82 wurde an dem Turm in der Kaufingergasse gebaut]. — (f 48) Item 3 lb 2 ß 5 ₰ zalt Martin glaser über 514 rauttn zu 1 ₰ in die walch und für den lebn [Löwen] in der newen ratstuben,

Digitized by Google

darfur 40 ₰ und von etlichen glesern zu pessern und für 13 scheiben zu 5 hallern und über 3 gleser in das heusl vor dem Schyfertor [usw.] — Item 2 ß zalt maister Gabriel maler vom münch untter das gwelb zum sloßstain. Santzt nach Antoni 83. — (f69) Was der turn bei der Newen Fesst abzuprechen und die maur wider aufzemachen bei den neuen toren kost. [Mehrere Einträge, Gesamtsumme]: 75 lb 6 ß 25 dn. (*Stadtkammerrechnung*)

290

(Gabriel Mäleskircher in Raitenhaslach.) Ich Gabriel Mächlaskircher maler und purger zu München bekenn offenlich mit dem prief für mich, mein hausfrau und all mein erben, das mich der hochwirdig in got herr und vatter mein gnädiger herr Johannes abbte des wirdigen gotzhauß zu Rayttenhaslach, als ich euren genaden die tafel gemacht hab in unser lieben frauen kirchen zu Amer perg*) umb hundert und vierzehn gulden reynisch und sechzk pfennyng, die mir eur genad zu rechtter zeyt ausgericht und beczalt hat an allen meinen schadenn, her auf so sag ich eur genad und convent der hundert und vierczehen gulden und sechczk pfennyng quit, ledig und los. Des zu warem urkund so gib ich obgenanten Gabriel Mächlaskircher für mich, mein hausfrau und all mein erben in dem prief besigelt mit meinem ayg[nen] gedrugkten innsigl zu gezeugknüß, alles das war und stät zu haltten, innhalttung des priefs, der geben ist an Sand Francissen tag, als man czalt nach Cristi gepurde tausend vierhundert und im zway und achczgistem jare. [Mit dem Siegel Mäleskirchers.] (*Klosterurk. Raitenhaslach Fasc. 66, Hauptstaatsarchiv*)

291

(19. Nov. 1482 werden Ewiggelder an die Priester-Bruderschaft St. Peter gestiftet, u. a. auch aus Moritz Schnitzers Haus in der Weinstraße zwischen Urban Mändels und Martin des Glasers Häusern. E. Geiß, St. Peter S. 323.) — 1482 Grabstein von der Hand des Erasmus Grasser für Dechant von St. Peter Ulrich Aresinger † 1485. Ebenda S. 422. — Ausgaben f. d. Frauenkirche: „Item 1527 ℔ 5 ß 18 ₰ ausgeben dem Bartlmä Schrenken auf das Glaswerk in der Kirchen . . . .“ A. Mayer, die Domkirche, Anm. 124. — Der im Steuerbuch 1482 genannte Bildschnitzer Jörg arbeitet für Tegernsee 1495 bis 1502. Kunstdenkmäler S. 1411.)

*) Vermutlich verschrieben statt „Marienberg“, vgl. auch No. 287 Steuer des M.

292 **1483**

(Im Äußern Rat): Gabriel maler. Amtleute u. Vierer nicht aufgeführt. (*Ratsprotokolle*)

293

„Item Lienhard pildhauer hat zu München von Asm [Grasser] pildhauer kauft 10 pildstain“ (A. Mitterwieser, Der Dom zu Freising S. 22.)

294

[Besoldungen: Urmaister 4×3 ℔ ₰. Franz zimmermann: nur 1×2 lb Quott. Reminiscere, Cuntz zimmermann kam an Stelle des Meisters Franz. Meister Connradt ist mit tod vergangen [nur 3 Quott. bezalt]. — Utz zimmerman 4×6 ß. Maister Georg maurer 4×2 ℔. Meister Peter maurer 4×1 ℔.

(Ratsgeschäft) (f31 v) Item 1 lb 5 ß 2 ₰ zalt dem Schonhansen [!] maler von 6 tagen zemalen den heffamen. Suntag vor Pfingsten 83. — (f32v) 2 ß 5 ₰ zalt Schönn Hansn maler für ain tafel der Schintlbeckin heffamen an Sambstag vor Viti 83. — (f33) Item 4 ß zalt dem Hanns Sewer [?], der zu Venedig ist gewesen, Boloni und anderswo an seinem lon. — (f33 v) Item 3 lb zerung Maister Connradt der stat zymerman gen Nuremberg. Item 1 lb 6 ß ergelt maister Connradten.

(Was man aus der stat kamer verpaut): (f52 v) 2 ß 26 ₰ zalt dem Halwax maler von dem venster in der Mang anzestreichen und zway in der Walch. Suntag Judica 83. — (f56) 3 ß 24 ₰ zalt dem Schnizer umb lebenköpf zu dem marktprunnen . . . — (f56v) 3 ℔ 4 ß 10 ₰ zalt maister Erharten [Ölgast] maler im Tal von des marktprunnens halber. — [Meister Peter Manhardt arbeitet hauptsächlich an dem neuen Turm in der Kaufingergasse.]

(Was auf das recht und ratschlag des seelgeräts geet): (f76) Item 67 ℔ 4 ß geben maister hainrich Grüninger schulmaister auf zerung mitsambt ainem knecht und zwai pfärden gen wälschen landen auf die hohen schuln, geen Badua, Boloni und Pavia ze reiten umb ratslag von des selgeräts wegen an Freitag vor dem Palmtag Anno 83. (*Stadtkammerrechnung*)

295 **1484**

(Äußerer Rat) (f9v) Gabriel Mäleskircher — (Ambleute): Zimmermann — Maurer: Jörg. (Vierer): Goldschmiede: Hanns Ottenhofer, Hainrich Radax. — Schlosser: Hans Unpilt, urmaister, Achleiter, Pflegsharl [!] — Maler (etc.): Asm [Grasser] pildschnitzer, Ulrich Vietrer [!].

Digitized by Google

Sengenrieder, Jörg Staffer. — (Zimmerleute): Ulrich Moshamer, Sighart. — Kistler: Steffan kistler, Sigknhofer. (*Ratsprotokolle*)

296

[Besoldungen] Maister Jacob Spinnelwager, zymmerman 8 ℔ 6 ß an 10 fl ze 7 ß zalt maister Jacob, zimerman sein quattemper Pfingsten 1484 (ebenso Michaelis u Lucie). — Maister Ulrich zymmerman, 4 × 1 ℔; Maister Georg maurer 4 × 2 ℔. — Maister Peter Mänhart maurer 4 × 1 lb. — Der stat urmaister 4 × 3 ℔ „maister Hannsen urmaister."

(Ratsgeschäft) (f 84 v) 2 ℔ 1 ₰ zalt für den arraß für die venster in der ratstuben, ist gewest 13 ellen zu 36 ₰ und 31 ₰ für gelbe pörtl und grün faden und 24 ₰ macherlon an Sannt Ulrichs abent 84. — (f 85) 42 ℔ 7 ß zalt Urban Wernsdorffer für 19 fl ze 7 ₰ von der irrung wegen seines paus und grunds des turns an Kauffingergassen inhalt seins briefs Act. Sambstag vor Laurenci 84.

(Was man verpaut): (f 106) Item 1 lb 1 ß 15 ₰ zalt dem Halbwachs maler von 11 fenstern auf dem Eichstadl an Sonntag nach Pfingsten 84. — (f 107) ebenso 2 ß. — (f 108) 1 lb 25 ₰ zalt dem Halbachs [!] maler von der neuen mang zemalen und die leysten zemachen, auch von 2 münchen ze maln, Sontag vor Michaelis 84.

(*Stadtkammerrechnung*)

297

1484 entwarf „Erasmus Grasser, der kunstreiche und bewährte Meister aus Bayerland Visierung und Mustri" zu dem Kloster Mariaberg bei Rorschach. B. Riehl, Münchener Plastik S. 401. — Erzherzog Sigmund von Tirol beschäftigt 1484—1498 den aus München berufenen Rotschmid Jörg Schlesinger. Jahrb. d. Allh. K. (1883) S. 194. — 5. Febr. 1484 verkauft Georg Gruntner, Maler u. Bürger z. M. 2 fl Ewiggeld. (E. Geiß, Geschichte v. St. Peter S. 324).

298

Ausgaben des Klosters Weihenstephan b. Freising.

(fol. 51 v) Item pro nova tabula sculpta et depicta in altari sanctorum Achatii et sociorum eius etc. exposuit magistro Jan Polono pictori de Monaco in parata pecunia 33 flor rh. 9 dn bladum.

(*Hauptstaatsarchiv K. L. Weihenstephan 85*)

299 1485

(Im Äußeren Rat): Gabriel Maliskircher (f 24 v auch Bürgermeister). — (Vierer): Goldschmiede: Martin Gebhart, Hanns v. Windshain. — Schlosser: Paul Paungartner, Hanns Rest, Kunz Tarchinger, sporer, Jörg swertfeger. — Maler (etc.) Hanns Frölich, Jan Polack, Jörg Staffer, Hans Olnglaser [sic!] — Zimmerleut: Ulrich Moshamer, Ludwig. — Kistler: Steffan Sickenhover beim Spigelprunnen, Andre. — Maurer: Peter Mänhart, Lienhart Streit. — (f 28) Ab 1485 „Paumaister zu den kuntschefften": 2 vom äußeren Rat, 2 von der Gemeinde und „Maister Jacob, zimerman, Maister Jörg maurer." (*Ratsprotokolle*)

300

[Besoldung] Oberzimmermann Maister Jacob Spindlwager 4 × 8 lb 6 ß. — Unterzimmerman Maister Ulrich 4 × 1 lb. — „Oberister maurer" Maister Jörg 4 × 2 lb. — Untermaurer Maister Peter Mänhart. — Urmaister 4 × 3 lb. — (Ratsgeschäft): (f 32 v) 3 lb zalt maister Hannsen Polacken von dem crucifix ze maln unter unsers herrn thor am Sambstag nach Corporis Christi 85. — (f 35 2 ß zalt dem Glasser amptmann den mist auszeflern gepoten, alß Herzog Jörg komen wolt, Suntag vor Mathei 85.) — (f 37 v) 5 ß zalt Mathesen Stainmäßl [!] thorsperrer am Angerthor sein jarlon das 85. jar. — [Maurer Peter Manhardt arbeitet u. a. (f 54 v) „an dem turm bei unsers herrn tor" oder „bey unnser frauen goczacker"]. — (f 55 v) 2 lb zalt Hannsen Wienhart glaser [Arbeit für versch. Gebäude]. — (f 81 v) Item 2 lb 8 ₰ geben maister Joergen maurer [„Ganghofer"] um 48 schuch tuft auß dem mültal zu 10 ₰ zu der dachung zum turn bey unnser frauen gotzacker. Suntag Virgili 85.

(*Stadtkammerrechnung*)

300a (30. Okt. 1485 † Dr. Ulrich Aresinger, Pfarrer v. St. Peter. Grabdenkmal v. Erasmus Grasser.)

301

(f 9) Vermerkt, was die panir zu dem [Glücks-] hafen gestend, volgt hernach.

Item 6 ß zalt maister Jan [Polack] maler von den gemelten vanen zemalen umb 120 gulden pfenning, zwo gulden scheurn, Bayrnland münich und ein hafen auf beiden seiten mit sampt der stangen rot angestrichen. — Item 1 gulden rh. zalt maister Jan maler für das tuch zemalen, darauf sind 418 gulden pfenning und 25 clainat guldein und silbern gemalt, das man bei dem hafen hat außgehengt. — Item 4 gulden rh. zalt dem Jan maler fur 4 scheuren auf die paner zu dem hafen und pecher auf baid seitten gemalt. — Item 1 gulden rh. 6 ß 28 ₰ zalt dem

Digitized by Google

Jan maler für 832 ₰ auf baiden seitten gemacht in die vanen zum hafen. — f20 den zimerleuten und arbaitern (Maister Jacoben). — (f23) 1 ß 2 ₰ zalt Jan maler von einen eysen paner von ölvarb angestrichen, Bayrland und münch daran auf den knopf des pruchs. — (f32v) 1 ß zald dem Jan maler, das Bayernland und den münch an vier seyten gemalt an den schilt, darinn man die zil pölltz getragen hat. — (f24) 1 fl rh. 5 ß zalt maister Hannsen urmacher umb ain wecker den armbrostschützen. 4 ß zalt Jan maler den schilt an der ur gemalt, vergoldt und versilbert [etc.] — (f25) Item 1 fl rh. maister Jan malersgesellen zu trinckgelt. — Item 2 ß 4 ₰ zalt maister Jan maler von zwain knöpfen rot angesrichen. (*Vorbereitungen zum Schießen 1485, Stadtarchiv*)

302

(f263) Conradt Stuber verkauft u. a. 2 lb ₰ an Erasm Grasser, pildschnitzer. Samstag nach Laurenti a° 85.

(*Grundbuch Haggenviertel 1440*)

303

(f57v) Item magister Jan Polack pictor Monaci habet 80 flor. rh. ex sacristia. Item iterum habet in blado et uno porco facit 12 flor. rh. 25 den. Item habet quatuor modicos siliginis pro 3 lb dn. Item 35 dn. servis eiusdem, pictoribus videlicet et scrinitoribus pro bibalibus facit 95 flor. rh. 5 ß.

(*Aus dem Ausgabenbuch des Klosters Weihenstephan*) (vgl. No. 298)

303a. „Meister Jan [Pollack?] u. Egidius Trautenwolf hielten 1485 bei St. Lukas Amt. Der erstere auch Johann Jan genannt, malte in der neuen Albertinischen Feste Decorationen. . Er kommt 1502 wieder als Führer vor und lebte noch 1511" (Nagler, Kunstanzeiger S. 70.) Erzherzog Sigmund von Tirol beschäftigte ca. 1485 den Werkmeister Hans Kast aus München. Jahrb. d. Allh. K. 1 (1883) S. 190.) — 1485. 9. Jan. Balthasar und Anna Pötschner stiften für St. Peter eine ewige Messe, u. a. begabt mit 5 fl ewigen Geldes aus Anglers des Malers Haus am Markte. (E. Geiß, St. Peter S. 245.) Meister Jan malt 1485 Dekorationen in der Neufeste. (Nagler, Monogr. III No. 1742.)

304 1486

(Angergasse): Schneider inquil. schnitzer 60 ₰, (Mülgasse): Hans Österndorffer [Weber] 60 ₰, Stainmessl inquil. 3 ß 21 ₰ et dedit 24 ₰ für pueri Pentinger — (Sendlingergasse): Agnes [!] Märher maler 60 ₰ patrim. — (Schäfflergasse): Andre urmaister 60 ₰ — (Prannersgasse): Lucas stainmetz nihil — (Vingergasse): Maister Jörg maurer nihil — (Äußere Schwabingergasse): Poleck maler [Fragm. Jan Polack maler] 4 ß, Marx [Haldner?] stainmäßl et mater 3 ß 10 ₰ patrim., Niclas maler 2 ß, Jacob schnitzer 2 ß 5 ₰, Christoph Poltz maler 60 ₰ — (Vordere Schwabingergasse): Jörg Fraiding maler 60 ₰, Domus Maister Ulrich Fuetrer 2 ß 11 ₰, Lämpl maler 2 ß 20 ₰, Jörg schnitzer 60 ₰, Hainrich maler 60 ₰ — (Grackenau): Marx maler 60 ₰ — (Irchengasse): Gilg maler 60 ₰ — (Tal Maria): Jörg Grüntler [maler] 2 ß 25 ₰, Steffl maler 1 ß 20 ₰, Erhart Ölgast maler 6 ß et ded. 32 ₰ von 1 lb geltz gen Tankirchen, — (Innere Stadt Petri): Maister Erhard stainmetz 1 lb — 9 ₰, Centz [dazugefügt:] Mülich weinschenck 1 lb 7 ß — (Innere Stadt Mariä): Erasm. Grasser 6 lb 20 ₰ et 2 ß 10 ₰ für Kriechpom von Passau von 3 fl geltz, Gabriel Maliskircher 4 lb 7 ß 10 ₰, Schönhanns [!] maler 60 ₰, Relicta Anglerin 1 lb 3 ß 7 ₰ (und) Doctor Rulandt nihil. — Ewiggeld: Item mayster Jörg Perger von 2 ß geltz auß des Diessers haus 2 ₰. (Vgl. No. 287 Anm.)

(*Steuerbuch 1486 u. Fragment 1487 oder 88*)

305

(Im Äußern Rat): Gabriel Mäliskircher. — (Ambleut): vgl. 1485 „Paumaister z. d. kundscheften". — (Vierer): Goldschmiede: Hans Uttenhofer, Hanns von Windsheim. — Schlosser: Hanns Kast, Paulus Paumgartner, Conrad Puhler sporer, Hanns urmacher. — Maler (etc.): Hanns Frölich maler, Hanns Kaiserslautrer glaser, Mathes [Haldner?] stainmetz, Jörg Staffner. — Zimmerleut: Ulrich Moshamer, Jacob Aumiller. — Kistler: Hanns Strobel, Jörg Stauthamer. (*Ratsprotokolle*)

306

[Besoldungen u. a.]: Urmaister 2×3 lb; im 3. Quartal: 4 lb 4 ß zalt dem urmaister sein quattember Michaelis mit dem 12 ß im zugesetzt von der ur ze unser lieben Frauen zerichten. — (f36) 5 ß zalt Mathesen Stainmäßl, thorsperrer am Angerthor seinen jarlon 86. — (Was man aus der statkammer verpaut): (f52v) 3 lb 7 ß 16 ₰ zalt Hansen Winhart glaser [u. a. dafür,] . . . . dem urmaister das Haus an Kaffingergassen zuverglasen. 4 lb 1 ß 17 ₰ zalt Hainreichen hafner in der Gragkenau von einem neuen offen dem urmaister an Kaffingergassen mit 203 neu grün kachel ze 2 ₰ und 5 lang grün kachel ze

Digitized by Google

8 ₰ und sonst 187 weys kachel zu 1 ₰ [usw.] — (f53) 1 lb 5 ß 6 ₰ zalt Martin Weissenhorn dem kistler umb den stul auff dem Tantzhaus, unser gnädigen Frauen sitzstat an Sant Sebastianstag 87. — (f61v) Item 5 lb 6 ß 12 ₰ zalt maister Jorgen und maister Peter selb 5 und 20 knechten am 5 tagen gearbeit bei der Alten Vest nach Martini [u. andere Arbeiten am turn zu den A. V.] — (f86) Verpaun auff den thurn bey Unnser Frawn Gotzacker [Salvatorkirche]. — [Beschäftigt: „Maister Peter maurer." Gesamtsumme 312 lb 4 ß 4 ₰. (*Stadtkammerrechnung*)

307

4. Nov. 1486. Die Münchener Bürgerl. Malerseheleute Hainrich und Anna Lämppell verkaufen aus ihrem Hause in M. an der Vodern Schwabingergassen, zwischen Sluder Seelhaus und des Mosers Haus gelegen, eine jährliche Gült von ½ lb ₰ um 10 lb. (*Münch. Ger.-Urk. No. 427*)

308

(1486 ca. Erzherzog Sigmund von Tirol beschäftigt den Steinmetz Hans Haldner von München, der den Auftrag erhält, zwei Bilder für das Spital in München anzufertigen. Jahrb. d. Allh. K. 1 (1883) S. 193.) — 1486 sind Zeugen für die Stiftung des Benfiziums Frauenried (B.-A. Miesbach): Georg Palman, Hans Kaltenpruner [der Schwiegervater Grassers] u. „Meister Erasmus Grasser, bildschnizler, alle drei pürger zu München". Kunstdenkmäler S. 1481. — Nach F. J. Lipowsky, „Bayerisches K.-L. 2 S. 137 trug eine Tafel [Glasgemälde?] in der Frauenkirche die Inschrift „Egidius Trautenwolf pictor Monac. me fecit 1486. Soli deo gloria".

309 **1487**

(Äußerer Rat): wie 86. — „Paumaister" wie 84. Vierer: Goldschmiede: Martin Radax, Heinrich Radax. — Schlosser: Hans Kast, Hanns Unpild, Hanns Meulensteck, Pflägschärel. — Maler (etc.): Erhart Ellengast [! statt Ölgast] maler, Maister Asm [Grasser], Michel Senngenrieder, glaser, Wilhelm Keßtinger, seidenater. — Zimmerleut: Maister Sighart, Ulrich von Väching. — Kistler: Hanns Mullner, Hanns Ströbel. — Maurer: Lucas Ranttaler [!], Erhard Randecker [ausgestrichen] ist tod, Lienhart Streit. — (f65v) Item als Franntz Riedler und Paulus Meissel kirchprobst . . . das haus unnser lieben frauen, darinn maister Jorgen mauerer [„Ganghofer"] herberg gehapt, zu der Riedler messe verkaufft, hat man maister Jorgen dannoch vergondt, sechs jar noch darinnen zebeleiben. (*Ratsprotokolle*)

310

10. Aug. 1487. Gabriel Annglers haus am Markt. (*Münch. Ger.-Urk. No. 2551*)

311

f170. Schuldschein des Herzogs Christoph von Bayern an den Buchdrucker Erhard Ratold in Augsburg über 50 fl 1487. (*Fürsten-Tom. XVI,2*)

312

[Bestallungen] wie 1486; Urmaister 4×4 lb 4 ß. — (Ratsgeschäft): (f48v) Item 335 lb 7 ß 15 ₰ zalt umb 3 vergult scheuern, haben gewogen 30 marck, je von ainer marck dem Martin Gebhart goltschmid 13 fl rh. ung. [?] 1 ort und derzu seiner hausfrauen 1 gulden und 1 gulden rh. den gesellen trinckgelt. Und sind die 3 scheurn geschennkt unsers gnedigen hr. Hertzog Albrechts gemahel, Kaiser Fridrichs tochter an Sambstag nach Margarethe Anno 47 mit den 3 secken. 1 ß 22 ₰ zalt auch dem goltschmid von der stat secret sigel zu vergolden, Sambstag nach Margarethe anno 87. — (Was man aus der stat kamer verpaut): (f44) Item 3 lb 5 ß 10 ₰ zalt maister Asem [Grasser] pildschnitzer umb die gilgen am ratthurn anzestreichen, Sambstag nach Exaltatio crucis. — 4 ß 2 ₰ zalt den zymerleuten und maurern von dem ratthurn zu risten. — (f47) Item 13 lb 1 ß zalt dem Martin kistler umb 13 kreutz fenster ze 85 ₰ und 23 klaine fenster ze 32 ₰ und 18 räm ze 5 ₰ und 8 spreng, je für ain 70 ₰ zu dem ratthurn und 4 auffüllung untenher auch zu dem ratthurn [etc.] — (f68) Thurn bei unser frauen gotzackher [Gesamtsumme] 45 lb 3 ß 4 ₰. (*Stadtkammerrechnung*)

313

(f63v) Item exposita pictori Monaci ex parte tabule in prompta pecunia in blado et in porcis. Summa facit 59 flor. rh. 6 ß 4 dn.
(*Aus dem Ausgabenbuch des Klosters Weihenstephan* (vgl. No. 298)

314

Mäleskircher in Rottenbuch.

(f23v) Joannes III Messerschmid hospitale etsi non primitiis cum aliis extraxit: Manuscriptum quoddam germanicum sic loquitur: Vmb das sacrament gehauß hat Probst Joannes den stainmezen geben 36 f. Item für das getter daran 12 fl. Item das presbyterii gestatt zu

Digitized by Google

machen 18 fl. Elegantem illam Deiparae Virginis imaginem ad S. Joannem coloribus ac auro obduci fecit a Gabriele Malachacker [Maeleskircher] pictore Monacensi anno 1487.
(*Aus der Chronik von Rottenbuch von Joach. Wimmer 1668, Clm 1390*)

315 **1488**

(Äußerer Rat): wie früher. — Vierer: Zimmerleut: Ulrich Moshamer, Maister Ludwig. — Kistler: Hanns Kalß, org Stauthamer. — Goldschmied: Conradt Fuesel, Hans von Windshaim. — Schlosser: Pauls Paungartner, Hans Hainrich, Jörg swertfeger, Lienhart gsmeidmacher. — Maler (etc.): Hanns Ellengast [Ölgast], Hainrich Lämpel, Hans Winhart, Conntz Pätz, seydennater. — Maurer: Lucas Rottaler, Conrad Falck. (*Ratsprotokolle*)

316

[Besoldungen]: Oberzimmermann Meister Jacob 4×8 lb 6 ß, Unterzimmermann Meister Ulrich 4×1 lb. — „Obrister maurer" Meister Jörg 3× 2 lb. — Item 2 lb zalt maister Lucas ist angestanden Martini. — Untermaurer Meister Peter 4×1 lb. — Urmeister 4×4 l b 4 ß. — (Ratsgeschäft): (f29) Item 7 lb an 8 fl ze 7 ß zalt dem Gabriel maler von des gemäls wegen auff der trinkstube unserm gn. hern zu eren. An Sontag Viti. — (f33) Item 10 lb 5 ß 4 ₰ zalt zerung den maurern [Lucas u. a.] die zu 5 malen auff und ab gen Burckhausen zu dem pau auf Herzog Jörgen schreiben geschickt worden sind im summer Anno 88. — (f99) 5 lb 8 ₰ zalt dem Polacken maler von 3 schilten und ainen tabernackl vor unsers herrn thor zemallen, an Sambstag nach Ulrici. — (f34v) Item 14 lb 5 ß 26 ₰ zalt Unnser lieben Frauen umb 160 schuch tufstein zu der grossen rinnen auff den thurn beim gotzacker, kost 1 schuch 7 ₰ zeprechen und 7 ₰ zefuren, und 108 ₰ schuch der rinnen kost 1 schuch zeprechen und zefuren 12 ₰, hat alles U. Fr. gehabt und ir zalt Sontag Letare. Item 8 lb 3 ß zalt dem urmaister umb ain rad und allerlai ander stangen und walzen zu der ur zu unser frawen gemacht an Sambstag nach Letare. — (f39) 3 lb 10 ₰ zalt meister Jorgen maurer selb 5 stein gehauen zum turn bei dem Gotzacker [u. so öfter; ebenso dem Peter, Maurer, u. dem Jakob, Zimmermann, ferner dem „Schindeldecker"; auf den Turm kommen (f62) Geschütze.]
(*Stadtkammerrechnung*)

317

11. Sept. 1488. Die Malerseheleute Hainrich u. Anna Lämppel [vgl. 1486] verkaufen eine jährl. Gült von 2 lb ₰ um 40 lb.
(*Münchener Ger.-Urk. No. 435*)

317a. (1488 Erbauung der Kirche in Blutenburg.)

318 **1489**

(Im äußeren Rat): wie früher. — Vierer: Goldschmied: Hanns Uttenhofer, Hanns von Windsheym. — Schlosser: Pauls Paumgartner, Hanns Kost, Pflegshänndl, Linhart gsmeidmacher. — (Maler etc.): Ulrich Futrer, Erhart [Ölgast] maler, Kaiserlautrer glaser, Wilhelm Kestinger, seydenater. — Zimmerleut: Jacob Aumüllner, Maister Sighart. — Kistler: Andre Wennger, Hans Pfrämer. — Maurer: Connradt Valck, Ulrich Ranndeck. — (f78) Item, am Montag vor Sand Martins tag anno 88 ist Maister Lucas Rottaler zu ainem oberisten statmaurer bestellt und aufgenommen und gibt im alle quattember 2 lb ₰ und kain taglon, er arbait dann der stat. So gibt man im taglon als ainem maister und man gab im zu hefftelgelt 1 gulden rh und er sol von der stat on laub [!] aines rats oder burgermaisters nicht ziehen. Ain rat im auch urlaub zegeben, wenn er will. (*Ratsprotokolle*)

319

[Besoldungen]: Oberzimmermann Meister Jacob 4×8 lb 6 ß. — Unterzimmermann Meister Ulrich 4×1 lb. — „Obrister maurer Lucas Rottaler" 4×2 lb. — Untermaurer Meister Peter 4×1 lb. — Uhrmeister 4×4 lb 4 ß. — „Schulmeister der poetrej". Item 8 lb 3 ß für 10 fl rh. zalt dem neuen schulmaister genant Franciscus Praun, licenciat, sein Quattember Lucie Anno 84, was daner Michaelis angestanden. — (Ratsgeschäft): (f26) [Wilbolt, Zimmermann, s. unten 322.] Item 3 lb 5 ß 23 ₰ zalt maister Lucas [Rottaler] und andern maurern, die sie mer, dan man in von der stat geben, gen Burckhausen vertzert haben, Sambstag vor Judica. — Item 5 ß zalt Lienhardten Hofstetter maurer, die er und sein gesellen mer dann man in von der stat geben, verzert haben auch gen Burckhausen. Sambstag vor Judica. — (f27v) 7 ß zalt ainem meister von Augspurg der umb die schule hie gepetten hat. — Item 23 lb 5 ß zalt dem Polacken maler von allem gemäll an Neunhauserthor innen und aussen, und von dem

Digitized by Google

zuschatz oder pesserung des gemäls am Neunhauserthor. Samstag vor Margarethe. (*Stadtkammerrechnung*)

320

(f28v) 3 lb 4 ß zalt 2 schreibern, die die schul poetrei etlich zeit, da kain schulmaister verhannden was, verwesen. (*ebenda*)

321

„Maister Asm [Grasser] pildsnitzer" erhält für das Sakramentshaus im Dom zu Freising 328 fl rh. 4 ß. (A. Mitterwieser, a. o. O., S. 29.)

322

(1489. 16. Juni. Zeugen Hans Wiesmair und Zenntz Mülich, beide Weinschenken und Bürger zu München. Obb. Archiv 11, 267. — 1489 überreichte der Zimmermann Wilbolt ein Modell für den Dachstuhl der Türme der Frauenkirche: „3 ß 15 ₰ dem Wilbolt zimmermann von einer muster auff unser frauen thurn, am weyssen sontag 89." Vgl. A. Mayer, die Domkirche S. 360. — In Hohenlinden Glasgemälde mit dem Meisterzeichen des Münchener Maurermeisters Ulrich Raudeck und der Umschrift „Ulrich Rondöck stain(metz) 14t9", ferner ein Glasgemälde: „Hanns Winhardt glasser 1489". Kunstdenkmäler S. 137.)

323 **1488—89**

(f66) Item pictor Polack Monaci habet 36 flor. rh., 16 den. et servi eius et uxor in bibalibus et pro arra pro tabula in altari sancti Achacii. — Item idem habet 4 lb in tabula maiori. — Item 10 d. habet servus. Summa facit 35 lb 4 ß 26 d. — (f68) Item pictori Polack Monaci in prompta pecunia et blado. Summa facit 79 lb 3 ß 20 den. Item servi eius habent 35 den. pro bibalibus. — (f72) Magistro Jon Polack Monaci habet 286 flor rh. 19 dn. et unacum bibalibus uxoris, suorum et aliorum domesticorum eius. — Item pro sumptibus, dum tabulam adveheret de Monaco pro ferro et aliis exposui 20 ß 15 ₰, Restantia ipsi Polack 34 flor. rh. 60 ₰ facit 30 bl ₰.
Aus dem Ausgabenbuch des Klosters Weihenstephan (vgl. No. 298)

324 **1490**

(Rosental): (Sigmund Sitnpeck 60 ₰, unus inquilinus snitzer 60 ₰). — (Mülgasse): (Hans Osterndorfer weber 60 ₰), Domus des von Tegernsee 3 ß dedit Maleskircher, Mathes Haldner, stainmetz 4 ß 15 ₰ et ded. 24 ₰ für pueri Püninger. — (Enge Gasse): Hans Peck maler 60 ₰, Niclas maler 60 ₰. — (Schäfflergasse): Anderl urmaister 60 ₰. — (Kreuzgasse): Jörg Frayding maler, in die camer. — (Fingergasse): Barbara stainmetzin 60 ₰. — Äußere Schwabingergasse): Polack maler 4 ß, Andre Amberger snitzer 60 ₰. — (Schrammengasse): Jacob pildschnitzer 2 ß 5 ₰. — (Vordere Schwabingergasse): Marx stainmessl et m̄r. 8 ß 10 ₰, Domus Ulrich Fuetrer 2 ß 11 ₰, Lämpl maler 2 ß 20 ₰, Mair maler von Freising nihil, Marx maler 60 ₰, Linhart sein sun 60 ₰, Jörg pildschnitzer 60 ₰, Jörg Eysenwanger maler 60 ₰, die alt stainmesslin anderswo, bei Marx iren sun. Maister Ulrich urmaister 28 ₰ grac. — (Irchergasse): Schön Hans maler 60 ₰. — (Tal Maria): Jörg Grüntner maler 2 ß 25 ₰, Erhart maler 6 ß et ded. 1 ß 2 ₰ von 1 lb geltz gen Dankirchen. — (Rindermarkt): Christof maler 60 ₰, Maister Ulrich Randek maurer. — (Rosengasse): Zenntz Mülich [Beruf?] 1 lb 7 ß. — (Kauffingergasse); Pollinger urmaister nihil. — (Kaufingergasse): Hanns von Speyr [Maler?] 2 ß 24 ₰ et dedit 4 ß 13 ₰ für Kapelner die erst nachsteur. — (Innere Stadt Mariä): Gabriel Mäleßkircher 4 lb 3 ß 25 ₰, Gilg maler, in die camer zalt der Stainauer die erst nachsteuer, (Domus Virgili Hofer nihil), Relicta Anglerin et filia vestra [!] 1 lb 3 ß 7 ₰, Doctor Hanns Ruoland 1 ß 15 ₰, Jobs maler 2 ß 24 ₰, Erasm Grasser snitzer 6 lb 20 ₰ et ded. für sein sweger 3 lb 30 ₰. (*Steuerbuch*)

325

(Im äußeren Rat): wie früher „Gabriel Maleskircher maler". — Vierer: Goldschmiede: Martein Gebhart, Hainrich Radax. — Schlosser: Paumgartner, Peter Zäch slosser, Conradt Därchinger sporer, Lienhart gsmeidmacher. — Maler: Maister Ulrich Futrär, Maister Erhart [Ölgast] im tal, Kaiserlautrer glaser, Conradt Petz. — Zimmerleut: Ulrich Moshamer, Jacob Aumüllner. — Kistler: Steffan Sittenkofer, Lienhart, Dürrenperger. — Maurer: Steffan Sauer, Ulrich Randdeck. (*Ratsprotokolle*)

326

1490. 1. Dez. verkaufen Hans Winshaimer d. j., Goldschmid u. Magdalena 5 fl Ewiggeld, die sie von Anna, Gabriel des Maleskircher sel. Tochter, ihrem Schwiegervater und Vater sel. gehabt. E. Geiß, St. Peter S. 325.)

327

(der stat steuer): (f23) Item 6 ß eingenommen von Schön Hannsin ir drey nachsteur, Vincula Petri Ao 90.

Digitized by Google

[Besoldungen]: Oberzimmermann Jacob († im 4. Quart.) — Unterzimmermann Ulrich. — Oberster maurer Lucas Rottaler. — Untermaurer Peter. — Uhrmeister „dem urmaister von beiden uren" 4×4 lb 4 ß. — (Ratsgeschäft): (f28) Item 3 lb 4 ß zalt Gabrieln Maleskircher maler umb ain vergulte tafel auf das Tanntzhaus zum rechten. Sambstag nach Nativitatis Marie. 4 ß zalt im mer umb der vierer fändel unter die Metzg eodem die. — (f30) 12 lb 7 ß zalt maister Hannsen Polacken maler von Senntlinger thor innen und aussen und von Anger thor aussen zemalen, auch von kindl [?] panir, puchsen und anderm zemaln, do der Remisch Konig herkumen was, zalt am Sambstag nach Lichtmes 91. — (Was man umb zeug geit): (f34) Item 28 ₰ zalt dem urmaister um 2 lb öl. Sonntag Oculi. (*Stadtkammerrechnung*)

328

21. April 1490. Des Münchener Bürgers Gabriel Anngler sel. Witwe Elspet verkauft ihr zu M. m Markt zwischen Virgili Hofer und Oswald Röll gelegenes haus ihrem Eidam Dr. Hanns Ruelanndt, Leibarzt Albrechts IV. (*Münchener Ger.-Urk. No. 2552, Hauptstaatsarchiv*)

329

30. Aug. 1490. Lienhart Kranwiter, Bürger zu Pfaffenhofen und Frau verkaufen 10 sh Ewiggeld an Erasm [Grasser] Bildschnitzer und Bürger München. (Vgl. auch Obb. zu Archiv 27 S. 317.) (*Pfaffenhofener Ger.-Urk. No. 718, Hauptstaatsarchiv*)

330 **1491**

Ausgaben Albrechts IV.

(f2) 54 ₰ zalt maister Ulrich [Füetrer] maler, er ausgeben für ain geheuß zu ainer sunnure und von den hellfenpainen schatl (?) auß zu mallen, in der wochen nach Lichtmeß Ao 91, meiner gn. Fr. zugehörig. — (f3) 3 ß 16 ₰ zallt maister Ulrich maler, er ausgeben umb dincken [Tinte] zeug, truchlen und preter anzestreichen und umb papier zalt an Sontag Reminiscere A° 90 [!] — (f3v) 70 ₰ aufgeben ainen poten gen Lanndsperg und Kunigsee [?] von der steckhen wegen zu dem pau und auch Pirschwalld, an Sambstag vor dem Sonntag Judica A° 91. — (f4) 54 ₰ zallt dem Ulrich maler, er ausgeben 2 tag holtzhackerlon und 3 arbaiter aufgezogen, in der wochen vor Palmarum A° 91. — 5 ß 12 ₰ zalt maister Ulrich maler für ain grossen und drei klain schillt an unser frauen pild gen Unser Frauen [Dom], darauf man die kerzen steckt zum salve, in der wochen vor Palmtag A° 91. — (f5v) 4 ß 22 ₰ ausgeben dem zämmacher umb ettliche arbait, so er dem lebmaister [Löwenmeister], dem jungen und alten leben, auch dem luxen gemacht hat, zallt in der wochen vor vor [!] Pfingsten A° 91. — (f6) 40 ₰ umb 4 lb pley zu der ure in die Alt Vesst und von der ure in der Neuen Vesst zuezerichten dem Andre urmaister zalt an Eritag vor Corporis Christi A° 91. 52 ₰ zallt maister Ulrich maler trinckgellt von wappen zu machen eodem die. — (f7v) 4 ß 16 (₰) geben maister Lucasen maurer und maister Ulrich zimmerman der stat werchleut für taglon und drinckgellt als sy den pau am sloß beschaut haben an dachwerch, in der wochen vor Sonbenttag A° 91. — 6 ß 2 ₰ maister Ulrich maler zalt, er ausgeben für zinober zu ainer vorbank [?] auch umb myni [!], leynöl, virnes zen ofen in der turnitz und den schilt inn keller vergult und versilbert. — (f8) 50 ₰ ausgeben, darumb man m. gn. fraun allerlay stuckh aus der appotecken nach geschäfft des welschen artzs genomen hat, vor Ulrici A° 91. — (f8v) 6 ß zallt dem Heyß vischer für ain scheff in den weyer bei der Neuen Vesst dem Passauer. — (f10) 3 ß 24 ₰ geben maister Ulrich maler zallt, er ausgeben umb dincken [Tinten] zeug, papier und myny, an Sontag Galli A° 91. — (f10v) 47 ₰ dem Ulrich maler zallt, er ausgeben von gießkan [?] anzestreichen. — (f14) 60 ₰ geben maister Ulrich maler für ain krippen, darinn unser her ligt. zu Weyhenachttag m. gn. frn in das slos. — 40 ₰ geben maister Ulrich maler und dem tebichmacher von holz zu hacken, in der wochen vor Weyhenachten 91. — (f16v) 4 ß zallt dem Kes slosser, das er des grabs zu Unser Frauen [Dom] wart und den stain all quatember auswischt und di kayserlich kron, das vergangen jar für sein sold.

Aus dem *Ausgabenbuch des Rentmeisters Matheus Pratzl für Albrecht IV.* (*Hauptstaatsarchiv Fürstensachen No. 287a*)

331

(Im äußern Rat): Gabriel Mäleskircher. — (Vierer): Goldschmiede: Hanns von Windsheim, Hainrich Radax. — Schlosser: Hanns Kest, Christoph Mulpfer [?] slosser, Pflegshenndel sporer, Jörg Krell swertfeger. — Maler (etc.): Maister Erhardt [Ölgast] im Tal, Jörg schnitzer maler [!], Senngenrieder glaser, Wilhelm Kestinger seydennater. — Kistler: Strobel, Stauthamer. — Zimmerleut: Maister

Digitized by Google

Sighart, Maister Ludwig. — Maurer: Connrad Falck, Maister Niclas. (*Ratsprotokolle*)

332

(f263) Mister Erasm Grasser pildschnitzer, Dorothea uxor 1491.

(*Grundbuch 1440 Haggenviertel*)

333

(Erhard der Oelgst erhielt 30. Juni 1491 auf Abschlag für eine Tfael, die er den Schützen gemacht, 1 lb ₰ ewigen Geldes. Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 70. — Erasmus Grasser, Steinmetz von München, baut die Kirche von Schwtz. Jahrb. d. Allh. Kais. 1 (1883) S. 191.)

334

[Besoldungen wie 1490] — (Ratsgeschäft). (f27) 28 ₰ zalt umb 2 lb öl auf die thurn Sannd Peters und Unnser Frawen zu den uren. — (f28) 7 ß 10 ₰ zalt maister Erharden [Ölgast] maler von 40 münchen auf der stat seck gemallt. — (f33) Item 23 lb 5 ß zalt dem Jan Polacken maler von dem gemäll am Thalthor oben und unten, an 24 fl. Sambstag nach conversionis Pauli Anno 92. — (Was man aus der stat camer verpaut): (f43) 7 lb 2 ß 8 ₰ zalt maister Lucas [Rottaler] und Petern den maurern selb 4 und 18 knechten vor 6 tagen gearbeit in dem neuen pau im grundt in der stat haus [am Anger; die Ausgaben setzen sich durch das ganze Jahr fort].

(*Stadtkammerrechnungen*)

335

(Jan Polack malt für Elisabethkapelle im Dom zu Freising ein Tafelbild für 48 fl. A. Mitterwieser, der Dom zu Fr. S. 6 Anm.)

336 **1492**

(Im äußeren Rat): Mäleskircher. — (Vierer): Goldschmiede: Hanns Teininger, Hainrich Radax. — Schlosser (etc.): Pauls Paumgartner, Peter Zäch slosser, Pflägshandel sporer, Jörg Krell, swertfeger. — Maler: Mister Erhardt [Ölgast] im tal, Maister Ulrich Futrär, Hans Winhart glaser, Wilhelm Kestinger seydenater. — Kistler: Hanns Strobel, Hanns Källs. — Zimmerleut: Maister Sighart, Mister Ulrich Moshamer. — Maurer: Maister Ulrich Ranndeck, Maister Niclas. (*Ratsprotokolle*)

337

[Besoldungen]: Oberzimmermann Meister Ulrich. — Unterzimmermann Heintz Wesch. — „Oberister Maurermeister" Lucas Rottaler. — Untermaurer Meister Peter. — Uhrmeister. — (Ratsgeschäft): (f29) 3 ß 18 ₰ zalt umb wein, als man die puchsen auf unnser frauen thurn beschossen hat an freytag vor Urbani. — 7 ß 21 ₰ zalt dem Schefer, hett Hertzog Albrechts puchsenmaister als er die slangen auf unser frauen thurn [gebracht] verzert. — (29v) 3 lb 1 ß 4 ₰ zalt den gesellen, die das spiel auf dem margt hetten Corporis Christi 92. — (f34) Item 2 lb 7 ß 6 ₰ zalt Jan Polacken maler das Baierlanndt an zwen thurn bei der Neuen Vest zemaln und umb etlich farb. — (Was man aus der stat kamer verpaut): (f41) Item 4 ß 14 ₰ zalt maister Lucas [Rottaler] maurer, er selb 3 etlich täg auf der wer und die stainen pild ab dem rathaus genomen Sonntag Reminiscere.

(*Stadtkammerrechnung*)

337a. f110. Sonntag Judica 1492. Herzog Christoph bekennt „unserm lieben besondern Thoman Burkmair, dem maler zu Augspurg 6 fl. rh. schuldig zu sein." (*Fürsten-Tom. XVI,2*)

338

Erasmus Grasser erhielt für die 7 Figuren der Beweinungsgruppe im Dom zu Freising 14 fl. (A. Mitterwieser a. a. O. S. 30.)

339

f572 (Isartor. Caspar Rompeckhen Lebzelters haus) 1492 Maister Asam Grasser, pildschnitzer verkauft 3 fl Ewiggeld an Hans Uttenhofer goldschmid.

(*Grundbuch Anger-Viertel 1572*)

340 **1493**

(Im äußeren Rat): Mäleskircher. — (Vierer): Goldschmiede: Martin Gebhart, Hainrich Radax. — Schlosser: Hanns Kest, Pflägshanndel, Krell. — Maler (etc.): Ulrich Futrär (und) Jan Polack maler, Hanns Winhart glaser, Cenntz Petz seydennater. — Kistler: Hanns Strebel, Jörg Stauthamer. — Zimmerleut: Jacob Aumüllner, Michel. — Maurer: Conradt Falck, Niclas. (*Ratsprotokolle*)

341

. . . „Bey diser statt [München] in unßer liben frauen pfarrkirchen vor dem hohen altar ligt derselb kaiser Ludwig begraben, alda man dann sein kaiserliche kron mit seinem tittel syht . . . alda ist yetzo ein schöns wolgezierts schloß und ein fast weyter fürstlicher hoff und behawßung mit vil hübschen und wunderwirdigen gemachen, cammern und gewelben.

(*Aus Hartmann Schedels Weltchronik 1493, f. 226.*)

Digitized by Google

342

(f 183) Jörg Köllner, Kastner zu Schongau teilt dem H. Albrecht mit, daß Wilhelm Eirl von Ammergau dem H. Christoph „ainen tisch umb 18 fl zu kauffen geben zu Prattenkirchen, denselbigen tisch sein gnad Hertzog Fridrichen geschenkt hat". Sontag an Martini 1493.

(*Fürsten-Tom. XVI,5*)

343

(Der stat steur.) — (f 22) Item 1 ß 12 ₰ eingenomen von Benedict puchdruckerin ir steur vom 92 jar, pauper. — [Besoldungen wie 1492]. — (Ratsgeschäft): (f 27) 4 ß zalt Casparn Mäleskircher von des statpoten püchsen zepessern und von ainer heffamen täfel; 2 ß zalt ainer heffamen die Lämpel mallerin zeschneiden. — (f 33) Item 2 lb zalt umb 1 emer weins geben den Augustinern und Parfüssen von zwayn ampten zesingen, da unser gnedige Frau ains jungen hern genant Wilhelm niderkemen, was an Eritag nacht nach Martini Anno 93, zemorgens gegen tag zwischen 5 und 6 uren. — (f 34) Item 1 lb 1 ß 3 ₰ zalt dem Jan Polacken maler anzestreichen etlich thürn mit swartzer farb, auch in Knolleins haus [das die Stadt um 682 lb 4 ß oder 780 fl kaufte] pessert. — (f 39) Item 42 lb 6 ₰ zalt Hanns Collen und Cristoffen Pechtaler zigelmeistern für 42000 mauerstein zum Neuen Pau in der stat haus am Anger an Sambstag Thomä 93 [an diesem Bau wird von Lucas Rottaler und dem Zimmermeister Ulrich das ganze Jar gearbeitet]

(*Stadtkammerrechnung*)

344

Hans goldsmid (Hans Winsheimer goltsmid) Maister Ulrich glogkengyesser. Maister gabryel (Gabriel maler). Item der Alten winshaimerin ainen guten käs. . .

(*Tegernseer Weihnachtsehrungen*) (vgl. No. 205)

345

fol. 176 u. 6 fol. 86. Unter den Gläubigern des 1493 † Herzogs Christoph befinden sich aus Augsburg: Maister Lorenz Helmschmied, Plattner, Jörg Riedrer, Goldschmied, Thoman Purgkmair, Maler. (*Fürsten-Tom. XVI,4*)

346

(Erhard der Ölgast, Maler und Bürger zu M. bekleidete das Amt [als Zunftvorstände] mit Hans Kuchenbeck im Jahre 1493 . . . Hans Kuchenbeck malte Bildnisse. Solche in Tempera waren auf der Trausnitz in Landshut . . . Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 70.)

347 **1494**

(Im äußeren Rat): Gabriel Maleskircher. (Vierer): Goldschmiede: Hanns von Windsheim, Martein Gebhart. — Schlosser: Peter Zäch, Thoma Wurtzperger, Pflägshänndel, Jörg Vischer swertfeger. — Maler (etc.): Ulrich Füträr. maler, Erhardt Ölgast maler, Hanns Ölein glaser, Wilhelm Kestinger, seydennater. — Kistler: Andre Wennger, Jörg Stauthamer. — Zimmerleut: Maister Ludwig, Michel Säxenkamer. — Maurer: Maister Niclas, Maister Stephan.

(*Ratsprotokolle*)

348

(„Ulrich Nettenauer, pictor de Monachio in Landshut 1494." Nagler, Monogr. I No. 987.)

349

[Besoldungen]: Oberzimmermann Ulrich. — Unterzimmermann — Obermaurer Maister Lucas Rottaler. — Untermaurer Caspar. — (Botenlohn u. Zehrung): (f 25 v) Item 4 lb 1 ß 14 ₰ zalt zerung Ludwigen Potschner, Martin Raten, maister Asan [Grasser] pildschnitzer mit 5 pferden ainen saltzprunnen bei dem closter Weyer zubeschauen. Dionisy 94. — (Ratsgeschäft): (f 31) Item 1 lb 6 ß für 2 fl zalt maister Ulrichen Futrer maler von seiner müe wegen zum spil Corporis Christi gehapt. — Item 7 lb für 8 fl rh zalt dem Randeck maurer von 8 figuren in merblstain gehauen in di marterseull vor unsers herrn thor. — (f 47) 4 ß zalt maister Lucas und maister Ulrichen, die sie den maistern von Ingolstat hie geschenckt hatten. [Beide arbeiten 1494 hauptsächlich an „Sand Petersschuel".] — (Was man aus der stat cammer verpaut): (f 50 v) Item 1 lb 3 ß 21 ₰ zalt dem Jan Polacken die seuln zuverneuen auf der haubstat und etlich schwartze und ölfarb in der stat [ge]peuen und ander clain arbeit der stat gemacht das 94 jar. — (f 51) Item 21 lb 4 ß 26 ₰ zalt Jeronimus Wistetter kistler umb 8 große creutzfenster ze 4 ß und umb 27 neue rämel zu 10 ₰ auf die plaich und 17 fennster zu der metzger gaden und oben auf die schuel ze 44 ₰ und 13 vennster in das dach auf der schuel ze 26 ₰, am kastel in die schuel für 4 ß [usw.] (*Stadtkammerrechnung*)

350

(Im Angerkloster zu München entsteht 1494 bis 97 ein Antiphonar, für dessen Herstellung 430 fl bezahlt wurden. Noch vorhanden als Clm 23043 Staatsbibliothek.)

Digitized by Google

351 **1495**

Ausgaben Albrechts IV.

(f23) 30 ₰ geben dem Johannes puchpinter von meiner gn. Frauen ertzeney puech einzupinten, an Blasii A° 95. — (f24) 6 ß 26 ₰ zallt maister Ulrichen Füetrer maler, er geben von ettlichen wappen zu machen in die drei m. gn. hern reibel [?] und 44 ₰ um dincken [Tinte] zeug, an Samabstag vor Oculi A° 95. — (f26)v 63 ₰ zallt dem hafner für glasirt kachel m. gn. herrn gen Grünwalld und in die Neuen Vesst, auch in die räntstuben 2 glasiert kachl zalt, an Sambstag vor Viti A° 95. — (f33) 14 ₰ geben ainen furknecht, der das silbergeschirr dreyen malen auß der alten in die neuen vesst gefürt hat, drinckgellt. — 4 ß 27 ₰ geben maister Paulsen [Pauman] argenist, darumb er stächlein sayten kaufft hat auf das klafitzimer [?] m. gn. herrn, im zalt an Sand Michels tag. A° 95. — (f35v) 63 ₰ umb 3 heyt pergamen an Freytag vor Conversionis Pauli A° 96 zu coperten vir[!] di puecher.

Aus dem *Ausgabenbuch des Rentmeisters Mattheus Pratzl für Albrecht IV.* („aintziges ausgeben, nach der lenng umb allerlai was hinter ainen gulden, ist hierinn geschriben . . .“)

(Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen No. 287a)

352

(Im Äußern Rat): Gabriel Maleskircher [ausgestrichen] ist tod. — (Vierer): Goldschmiede: Hainrich Radax, Caspar Giessinger. — Schlosser, Sporer, Schwertfeger: Christoff Mülhofer, slosser. Lienhart gsmeidmacher. Lienhard Adler. — Messerschmid: Hainrich Rechperger, Fridrich Staudigl. — Maler, Glaser, Seidennater: Erhardt Ölgast, maler, Sigmund Haffner maler [!] — Hanns Winhart glaser. — Wilhelm Kestinger seydenater. — Kistler: Jörg Stauthamer, Lienhart Durrenperger. — Zimmerleut: Ulrich Moshamer, Jacob Aurmüllner. — Maurer: Maister Niclas, Conrad Falck.

(Ratsprotokolle)

353

(Ratsgeschäft) — (f28v) Item 3 ß 15 ₰ zalt Lenntzen sailler vor dem diernlein, das sich bei dem Futrär maler chennckt hat, hinaus zum gericht zefürn, 1 lb 6 ß zalt dem capellan auf dem Gastag zu steuer um pau seines hauß zu der meß daselbs, der ain rat lehenherr ist, an Sambstag vor dem Sonntag Oculi A° 95. — (f29v) Item 3 ß 15 ₰ zalt dem Sigl Regeyß als er zum umbgang Corporis Christi mit dem kalb gangen ist. — (f30) Item 2 ß 10 ₰ zalt dem Uttenhofer goltschmid von der pfeiffer schilten außzeberaiten in Vigilia Bartholomei. — (f32v) Item 10 lb 4 ß zalt dem Polacken maler von dem thurn bei dem Wilbrecht innen und aussen zemalen [am Wilbrecht Turm wurde in diesem Jahre längere Zeit gebaut]. — Item 2 lb zalt im mer von dem Crucifix unter dem Schiferthor zemaln. — Item 1 ß 22 ₰ zalt ime mer umb ain linttwurm zemaln auf ainen hangenden wagen in der stat haus, abgerait am Sambstag vor Lichtmeß 86.

(Stadtkammerrechnung)

354 **1496**

(Mülgasse): Hanns Osterndarffer [Weber] 60 ₰ patrim. bis jar nichts. Mathes stainmetz inq. 3 ß 3 ₰. — (Enge Gasse): Jeronimus Kamer malergsell 24 ₰ gracioñ, Re: urmaisterin nihil, Christoff Poltz maler 60 ₰. — (Schäflergasse): Änderl urmaister 3 ß 13 ₰. — (Prannersgasse): Andre Amberger snitzer 60 ₰. — (Schwabingergasse secunda): Linhart Rinck, pildschnitzer 28 ₰ gracioñ, Jan Polagk maler 1 lb 2 ß 6 ₰, stainmesslin vacat, Stainhauser hausfrau, stainmeislin tochter 21 ₰ gracioñ, Jacob pildschnitzer 2 ß 5 ₰, Gilg [Sesselschreiber?] maler 60 ₰. — (Schwabingergasse prima): Domus Ulrich Fütrer maler 2 ß 11 ₰, Marx stainmetz 60 ₰, Lämpl maler 2 ß 25 ₰, Linhart maler 60 ₰, Marx maler 1 ß. — (Gragknau): Jorg Eysenmanger maler 60 ₰. — (Tal Mariä): Jorg maler 2 ß 12 ₰, Erhart maler 6 ß 25 ₰. — (Innere Stadt Petri): Niclas maler Slesinger 60 ₰, Maister Ulrich Randeck stainmetz 5 ß 1 ₰ et ded. 4 ß 20 ₰ für seine swester Katrey, Zenz Mülach [Beruf?] 1 lb 7 ß. — (Innere Stadt Maria): Re: Gabriel Mäleskircher 4 lb 4 ß patrim., Caspar Mäleskircher 4 ß 15 ₰, Contz Ässlinger glaser 60 ₰, Asm (Grasser) snitzer 6 lb 3 ß 19 ₰, Sigmund Hafner [Beruf?] 1 lb 7 ß 25 ₰ darin seiner hausfrau gut 5 ß 28 ₰ zugesetzt. *(Steuerbuch)*

355

(Vierer): Goldschmiede wie 1495. — Schlosser etc.: Hanns Kost, Peter Zäch slosser [ausgestrichen; daneben]: ist tod [darüber]: Cristoff Mülhofer, Lienhart gsmeidmacher, Conntz Lotter sporer. — Messerschmid: Centz Kleubee, Hanns Prunner. — Maler (etc.): Jan Polack maler, Erhardt Ölgast maler, Jacob Kistenfeger gldaer, Contz Petz seydenater. — Kistler: Jörg Stauthamer, Lienhard Dürrenpeck. — Zim-

Digitized by Google

merleut: Maister Michel, Maister Hanns Dietel. — Maurer: Conrad Falk, Lienhardt Hofstetter.
(*Ratsprotokolle*)

356

(Der stat steuer.) — (f22) 2 ß eingenomen von Wolfgang Weichselgartner maler für sein drey nachsteur pp. an Eritag vor Sunbaiden 96 ain rat geschafft. — [Besoldungen wie 1495.] — (Ratsgeschäft.). (f 32 v) 3 ß 18 ₰ zalt dem Siegel atzung von der goldsmidin sun und zwayen diernen, die des tanntzen halb in der malerin [Ulrich Fuetrers Frau] haus angenomen waren. — (f33) Item 1 lb 6 ß zalt dem Siegel atzung von Ulrich Futrarin, die man auf den pranger stellet und von Anna lautenmacherin, den man beiden die stat verpoten hat am Sonntag Galli. — 2 ß zalt dem zuchtiger von der malerin zefragen. — (f34 v) Item 5 ß 2 ₰ zalt Hainrichen Part, hett er und Ramler zu Dachau von der malerin wegen verzert. — Item 10 lb 4 ß zalt den Polacken maler von der stat haus am Annger ze mallen. — Item 1 ß 12 ₰ zalt im mer umb 2 fannen auf 2 ercker zemallen. Item 21 ₰ zalt im mer umb ain puchsen der statpoten, Item 1 lb 1 ß zalt im mer von dem steuer fänlin ze mallen, alles auf Sambstag nach Erhardi 97. — (Was man umb zeug geit): (f40 v) Item 3 lb zalt Schon Hannsen maler von 120 schefften zu handtpüchsen zemallen an Sambstag nach Lucie 96. — (Was man aus der stat camer verpaut): (f47) Item 8 lb 5 ß zalt maister Ulrichen zymerman selb 8 und 12 arbeitern von 6 tagen die tult abprechen, in der stat haus am Annger [an dem das ganze Jahr gearbeitet wird] die ercker gemacht, Sonntag vor Laurenti. (*Stadtkammerrechnung*)

357

(6. März 1496. König Maximilian stellt für den Bildhauer Erasmus [Grasser] von München einen Geleitsbrief auf zwei Jahre aus, damit dieser den angefangenen Bau der Pfarrkirche daselbst vollbringen könne. Jahrb. d. Allh. K. 2 (1884) II No. 540. — † 9. Febr. 1496 Gabriel Mächselkircher. Häutlea. a. O. vgl. No. 202)

358 **1497**

(Vierer): — Goldschmiede: Caspar Giesinger, Hans Uttenhofer. — Schlosser (etc.): Cristoff Mülhofer, Hans Hainrich, Linhart geschmeidmacher. Sporer in des Weissenfelder haus. — Messerschmid: Hanns Pruner, Hans Reitter. — Maler (etc.): Sigmund Haffner, Niclas maler, Michel Sengenrieder, Conrad Petz. — Kistler: Hans Kölsch, Hanns Pfrenmair. — Zimmerleute: Peter Giessinger, Maister Michl. — Maurer: Ulrich Randeck, Niclas Haselmair.
(*Ratsprotokolle*)

359

(Einnemen umb gemaine ding.) — (f32) 5 lb eingenommen von Sigmund Haffner, der ain preuknecht gewesen ist, seine maisterrecht in der melblerzunft an Sambstag Erasmi) [Vater des gleichnamigen Bildschnitzers?] — (Ratsgeschäft.) — (f31) Item 13 lb 1 ß zalt maister Jhan [Pollack] dem maller von den vier uren zemalen und den 4 zaigern zu vergulten Sambstag nach Bartholomei. — (Was man umb zeug geit): (f35) 1 ß 2 ₰ geben umb 2 lb paumöl dem urmaister zu der ur zu Sannd Peter und Unser Frauen. — (Was man aus der stat camer verpaut): Item 21 lb ₰ zalt Hannsen haffner für die zwen ärcker auff dem neuen pau in der stat haus [am Anger] actum nach dem Öbristen anno 98.
(*Stadtkammerrechnung*)

360

(Ulrich Nettenauer (Maler) und Hans Löffler (Goldschmid u. Bildhauer) waren 1497 Führer der Zunft. Nagler, Kunstanzeiger 1865 S. 71; vgl. auch Nagler Monogr. I No. 987: Ulrich Nettenauer pictor de Monachio in Landshut 1497.)

360a **1498**

(Vierer der Handwerch.) — Goldschmiede: Conrad Fuesl, Hanns Löffler. — Schlosser (etc.): H. Haimran, Hans Kesst, Hanns Meidnsteck, Linhart aufm Falckenturm. — Messerschmid: Conrad Cleuber, Hans Pruner. — Maler (etc.): Caspar Mäleskircher, Jan [Pollak] maler, Jörg Steffan seidenater, Hanns Winhart glaser. — Kistler: Hanns Strobl, Linhart Sittenhofer. — Zimmerleute: Jacob Aumüllner, Maister Michel. Maurer: Linhart Hofstetter, Cenntz Fock.
(*Ratsprotokolle*)

361

(Bürgerrecht.) — (f28) 1 lb 6 ß eingenommen von Linhart goldschmid von Freysing für sein burckrecht Sambstag nach Floriani. — (f30) 2 lb eingenommen von Hans Neufarer goldschmid von dem neuen würt [?], 2 lb eingenommen von Lenhart Prumaier goldschmid, Hofmairs aiden von einem neuen würt. — [Besoldungen]: Oberzimmermann Meister Ulrich 4 × 2 lb, Unterzimmermann . . . 4 × 1 lb, Obermaurermeister Lucas 4 × 2 lb, Untermaurer [Wild] 4 × 4 ß, Urmeister 4 × 4 lb 4 ß. — (Rats-

Digitized by Google

geschäft.) — (f30 Item) 7 ß zalt dem Widerl maurer, die kronnesster [Krähennester?] ob dem Tanntzhaus abzewerffen und die pluemen und das dach zeseubern Sambstag, Osterabent.

(*Stadtkammerrechnung*)

362

(Meister Asem [Erasmus Grasser] erhält in Tegernsee 1498 für eine Tafel 7 lb. — Kunstdenkmäler S. 1411. — In Innsbruck ist ein Maler Hans Grasser beschäftigt)

363 **1499**

Vierer der Handwerke. — Goldschmiede: Hanns Löffler, Caspar Giessinger. — Schlosser (etc.): Wolfgang slosser, Thoman slosser, Lienhart gsmeidmacher, Pflegshänndl. — Messerschmiede: Conrad Kleuber, Hans Althamer. — Maler (etc.): Maister Asm [Grasser] schnitzer, Erhart [Ölgast] maler, Spatzenhauser, Hanns Winhart glaser. — Kistler: Jörg Stauthamer, Kistler an der Schaflergassen. — Zimmerleute: Maister Michel, Maister Hanns Diechtl. — Maurer: Lienhart Hofstetter, Caspar Prieler.

(*Ratsprotokolle*)

364

[Besoldungen]: Oberzimmermann Ulrich. — Obermaurer Lucas. — (Ratsgeschäft): (f 30 v) Item 127 lb hat ain ersamer rat dem gotzhaus unsers herrn kirchen albie zalt für die grundt, die man zum gotzacker und der kirchen daselbs gebraucht hat, ist auch den ziegelmaistern an irer schuld darauf abgezogen worden, actum in der wochen nach Ostern.

(*Stadtkammerrechnung*)

365

1499. 31. Jan. „Hainrich Lempl" Münchener bürgerlicher Maler. (Mühldorfer Ger.-Urk. No. 753, Hauptstaatsarchiv.)

366

(Conrad Zaunhack, Maler u. Büchsenmacher in München kopiert 1499 die hl. Maria mit dem Jesuskinde nach einem Gemälde des hl. Lukas in Rom, nimmt die Kopie mit nach Jerusalem, um dort am hl. Grabe und dem Kalvarienberge verschiedene heilige Gegenstände zu berühren und bringt es wieder nach München. Zu Anfang des 19. Jh. soll es im Besitz des Grafen Maximilian Preysing-Preysing gewesen sein. Lipowsky, Künstl.-L. S. 185.)

367 **Nachtrag zu 1450—1500**

Ausgaben der Münchner Familie Pötschner für Ausschmückung von Kirchen in und außerhalb Münchens.

(f97) (1499) Vermerckt, die kirchthür zu Sand Peter gegen dem marckt wertz bey unser grebnuß, als man schätzt, sey von unsern vordern gemacht worden bey den zwainhundert jarn, hab ich her Walthaser Pötschner lassen verneuen als man zelt tausend vierhundert neunundneuntzig jar an Sand Simon und Judastag, gesteet bey funfftzig gulden rh. und haben doselbs hinder der kirchthür ainen frauen stul auf unser grebnuß, mer ain frauen stul vor der Stupffen altar, ist halber der Tichtl und hat fünf ständt. Item ain mansstul mit dreyen stannden (etc.)

Zu Allen Heiligen auf Sand Peters gotzackher ain grabst in darunder ligt mein son Onoferus Pötschner seliger und Margreth Schweithartin, Anna Pärtin selig, mein her Walthaser Pötschners schwestern, jede ain besunderen grabstain darbey und der stain über meinen son Onoffere seligen gesteet mit sambt dem hauen fünffthalben gulden rh. Item ain ölliecht hab ich, her Walthaser Potschner, kauft auf unser grebnuß. Item die scheiben meins sons Walthaser seligen ob unser grebnuß zu Sand Petter gesteet siben gulden reinisch. — Item ich hab lassen machen zu der briester bruderschafft zu Sandt Peter zu München ain kreutz, dartzu ain kästl, gestet aindlef schilling pfening, sol man albeg herfür thun, wann man ain bruder besingt, darvon haben die knecht iren lon und mein hausfrau hat auch dartzu geben sechs gulden rh. — (f97 v) Item ain frauen stul zu unser lieben Frauen Pfarrkirch mit dreyen stennden under dem predig stul. Zu dem Heiligen Geist im spital zu München zu vordrist an dem pfleiler [!] gegen dem chor auf der lincken seyten vom Tal wertz Sand Philipp apostel. — Unser, der Pötschner grebnuß zu den Parfussern zu München. Item das stainwerckh hab ich, her Walthasar Pötschner, den Saluator mit den zwelfpoten von neuen machen lassen und ain glas in der abseyten darinn Sand Erasm, Sand Sigmund, Katharina, Maria Magdalena und darunder ain manßstul mit vier stenden und ain frauenstul gegen dem predigstul über mit sechs stenden, sind halb mein und halb der Schrencken. — (f101) Item ain glas in dem kreytzangkh [des Franziskanerklosters] und die Pötschn darinn, auch darhinder ein gemäl wie Josep [!] von seinen brüdern

Digitized by Google

verkauft ist worden und ain gewelb, das darüber ist mit einem schillt.

Zu den Augustinern zu München.

(f102v) Item ain glas mit zwayen remen gegen der thür über in Sand Magdalen capellen, das den brüdern dient, so sy eingeen in den chor. Item den ersten standt vor dem altar Sand Niclas von Sand [!] Dolenthin. Item ain frauen stul hinder Sand Linhart altar mit sechs ständen, ist halber mein und halber der Schrenckhen. — (f103) Zu Sand Niclas ain stainen gevasst pild, dabey ich, her Walthauser Pötschner, mit meinen sönen und mein hausfrau mit iren [!] töchtern gemallt steen.

Zu Sandt Sebastian zu Ebersperg.

(f105) Item die tafel auf den altar gemacht gesteet neun gulden rh., auch ain altarrockh [!] darunder. Item Sandt Sebastians pild an dem pfeiler und mein, her Walthauser Pötschners grebnuß darbey. Auch ainen grabstain bestelt umb sechs gulden Item ainen roten damaschkhen khormandtl mit sambt dem gesprenng und gulden knopffen, auch gulden portten und franssen, geben in das kloster an unser lieben Frauen Liechtmeßtag anno 1478 jar, gestet sechs und fünfftzig gulden rh, drey schilling fünftzehen pfening. Item fünftzehen gulden reinisch dem glaser von Sandt Gregori erscheinung und mich in harnasch und in mainem klainat und umb die scheiben und das netz darfür in der capeln neben des fürsten gemach bey der argl. Actum in de collacion [!] Sancti Johannis Bapt. 1490.

Zu Sandt Lienhart Ynchenhofen.

Item ein staine pild S. Linharts mitten in der kirchen an ainem pfeiler, kosst fünf gulden rh vierundviertzigk pfenig.

Auf dem Heiligen Perg (Andechs).

Item im kreutzgangk ist ain capellen, darauf auf den altar lassen machen ein tafl in den eren der viertzehen nothelffer und zway glas darinn, kosst fünf gulden rh. Item ein swartz meßgewandt mit einem crucifix dartzu. Mer ein tafel, dar an die heiligen drey künig mit meinen kindern, stet in der kirchen in der abseitten hinder dem predig stul, kost zwen gulden rh. Item ein kreutz von märbelstein, stet nachent bey Bruderhof, hat mein anfrau selign lassen machen, kost hundert gulden reinisch, dann das weter meinen anherren seligen, Peter Pöschner [!] daselbs erschlagen hat, als man dar an vindet gehauen.

Zu Ainsidl [in der Schweiz].

Item die heiligen drey künig mitsambt meinen sonen Walthauser, Melchior, Caspar gemacht auf ein tuech steend, zu unser lieben frauen zu Aindsigl [!] gemacht anno 1466 jar.

Zu Wasserburgk.

Item ainen grabstain vor des heiligen kreutz altar zu Sandt Jacob in der pfarrkirchen zu Wasserburg.

Zu Rott.

Ein glas hab [!] wir zu Rot in dem closter in der abseitten.

Zu Pulach.

Item ain glas zum heiligen Geist Pulach auf der grechten handt bey dem fronaltar und ain schilt darob im gwelb, kost vier gulden rh., anno 1469.

Zornolting (Zorneding).

Item mein vorvordern haben lassen machen ein klains glas zu Zornolting und Sandt Martein darinn.

Zu Stamß.

Item zu Sand Johans zu Stamß hab (!) wir machen lassen ein täfl, stet an der wandt, daran Johannes Waptista, auch mein hausfrau, Caspar, Melchior, Walthauser, Barbara, Erntraudt, Katherina, Felicitas, kost zwen gulden rh. gemacht 1477 jar.

Zu S. Wolfgang.

Item zu Sand Wolfgang hinder Saltzburg ain taflen lassen machen stet in [fol 107] ainer seilen, daran auch steet Casper, Walthaser, Melcher und ander kinder, kost zwen gülden reinisch.

Talkirchen.

Item ain täfel gen unser Frauen Talkirchen auf dem altar zu der gerechten handt, als man hin ein geet, rasst [?] darauf Sand Katherina, und die fünff hertzen leid der muter gots sind daran gemalt, kost neun gulden rh., geschehen 1466 jar.

Rämelstarff.

Item ein tafel lassen machen gen unser lieben Frauen zu Rämlstarff, dann die siben Freud unser lieben frauen gestalt, umb drey gulden rh., anno 1470.

Zu Soln.

Item ich hab ein glas lassen machen gen Solen in dem chor, daran Johannes Waptista und Elspet patron, gesteet sechsthalben gulden rh. anno 1470. Auch fünff und viertzig pfening für den schloßstain in das gewelb oben in dem chor daselbs, geschehen 1471. Item das sacramenthaus zu Soln hab ich lassen machen Barbara

Digitized by Google

anno 1471, gestett dreytzehen schilling pfening. Item das gätter für das sacramenthaus gestet siben schilling zwaintzigk pfening anno 1472. Item dritthalben standt bey dem predig stul zu unserer lieben Frauen zu München, gestett ain pfund pfening von Martein Katzmair, die zeit kirchbrobst doselbs.

Zu Riedershaim.

Item neun gulden rh., ain ortt und sechsendtzwaintzig pfening dem maister Jörgen schnitzer umb die tafel gen Riedershaim zeschneiden an dem Pfintztag vor dem Pfingstag 1491. Item sechs gulden rh., drey schilling, siben und zwaintzig pfening gestend die zwo glocken in der capellen zu Ridershaim. Item acht gulden rh. und sechtzig pfening dem Lienhart maler von dem obern täffel zu fassen. An S. Clara tag im 1491 jar. Item vier gulden rh. dem weichbischoff und ainen halben gulden seinen caplan zu weichen die capellen und altar zu Riedershiam, des patron die heilig drivltaigkeit und die himelfart Marie und Sand Thoman, der ritter Sand [f 107v] Jörg. Gescheen an Freitag nach Michaelis Anno 1499. Item aindlef gulden rh. fünf schilling zechen pfening umb des glas zu dem Heiligen Geist zu Neufarn an montag vor Letare 1492 versprochen, da ich hertzog Jergen und Albrechten veraint hab, nach dem hertzog Jorg Wollentzach het eingenomen, daraus sich ein landskrieg erstanden hiet, und gib got dem herren die eer. Item sechzehen fl rh. gesteet der grabstain zu kauffen und zu hauen über den Caspar meinen son seligen, der da ligt zu Wienn in Sandt Michels kirchenn vor dem Fruemeßaltar. Item sechs pfund pfening den kirchprobsten, das sy den stain haben ldssen legen zu sambt ainem gestickhten erbl und ein sammatte schwartze kappen, die man tregt ob dem sacrament, hat mein son seliger dahin geschafft. Item drey gulden rh sechs schilling fünf und tzwantig[!] pfening von dem grabstain von Praunau gen Wien zu fürn. Item zwen gulden rh gestet die Marterseil bei Daglfing. Item neun schilling pfening gestett das gemalt thuch zu Sand Anna zu Hadlaching [Harlaching]. Item zu Sand Cristof auf dem Adlperg [Arlberg] hab ich ein tafel lassen machen, daran Sandt Cristoff und meine kind darbey.

Zu Rom

Item ain tafl zu Rom in Sand Peters münster, daran Sand Peter und Sand Pauls und die kind, die ich die selb zait hett. Item zu unser frauen Laretta [Loreto] kab ich ein wappen. Item zu Arett [Arezzo], da Sandt Barbara ligt, auch ein wappen.

Zu Neuen Pötschnberch

f 109 Item die capellen gestett zu machen fünffundzwaintzig gulden rh und drey gulden reinisch fünfunddreissigk pfening umb den altar stain. Item sechsehalben gulden rh umb das gätter des sacramentsghkeus.

(Copialbuch des Pötschner'schen Beneficiums der St. Peterskirche, Pergament-Cod. d. 16. Jh., Stadtarchiv München III F 51, fol. 97ff.)

368 **1500**

Mülgasse: Re[licta] stainmetzin [Witwe des Matheis stainmessel s. No. 287, Mathes Haldner steinmetz s. No. 324] 3 ß 3 ₰. — Enge Gasse: Linhart maler 60 ₰, Marx maler 1ß. — Schäfflergasse: Andre urmaister 3 ß. — Prannersgasse: Ulrich Ranndeck 5 ß 1 ₰ et dedit 28 ₰ für pueri Zäch. — Äußere Schwabingergasse: Jan Polagk maler 1 lb 1 ß 26 ₰, Jeronimus maler 60 ₰, Jacob pildsnitzer 2 ß 5 ₰, Anna inq. malerin 60 ₰, Gilg Sesselschreiber maler 60 ₰. — Vordere Schwabingergasse: Marx stainmetz 60 ₰, Heinrich Lämpl, maler 3 ß 1 ₰. — Irchergasse: Schön Hans maler 60 ₰, Jörg maler 60 ₰, Erhart [Ölgast] maler 1 lb 4 ß 18 ₰. — Innere Stadt Petri: Jörg Schäffer maler 60 ₰, (Zentz Mülich 2 ß 2 ₰, (Hans Ässlinger [Beruf?] 60 ₰). — Innere Stadt Mariä: Caspar Mäleskircher 2 lb 5 ß 10 ₰, Niclas maler 60 ₰, Hanß Preyß maler 60 ₰, Jörg maler 60 ₰, Jacob Heytzinger maler 4 ß, Asm [Grasser] snitzer 7 lb 20 ₰ et dedit 1 lb 3 ß 27 ₰ für Joh. Kaltnprunner et dedit 4 ß 8 ₰ für Linhart Kaltnprunner et dedit 60 ₰ die ander nachsteur für Tannerin. Jörg maler 60 ₰, Sigmund Haffner p [= pildschnitzer?] 2 lb 4 ß 14 ₰.

(Steuerbuch der Stadt München)

369

(Im äußern Rat): Casper Mäleskircher. Vierer des Handwerks: Goldschmid: Hans von Winsheim, Jacob Leupold. — Schlosser: Wolfgang slosser, Hainrich, Linhart gsmeidmacher, Pflegshändl. — Maler (etc.): Jan Pollak, Sig. Haffner, Spatznhauser, Hanns Winhart. — Kistler: kistler an der schäfflergassen, Hans Strobl. — Zimmerleut: maister Jacob, maister Conrad Rainer. — (1. November.) Hans Schopsser. Item den puchdrucker von Augspurg hat man steurfrey auf VI jar aufgenomen, hie

Digitized by Google

burger ze sein. Actum an Freitag vor Martini anno etc. XVc. *(Ratsprotokoll)*

370

[Besoldungen u. a.] Oberzimmermann „Maister Ulrich" 4×2 lb ₰; Obermaurer „Maister Lucas" 4×2 lb ₰. — (Ratsgeschäft): (f 83) Item 1 lb 2 ß 24 ₰ zalt maister Lucas maurer und Hainrich zimmermann untermaister, als sie gen Landshut zogen sind, das zimmer und dachwerch auf sannd Marteins kirchen und dem turn zu besichten. Sontag vor Madalena. — (Was man verpaut): (f 105) Item 13 lb 3 ß zalt Jan Poleck maler von dem neuen tor den pastein und von dem Rathaus, der neuen steurstuben und an der camer die venster, gätter und vensterbreter mit öltarb anzustreichen und von der großen Ratstüben zemalen mit im abgerait an Sambstag nach sand Pauls kartag a° 1501.

(Stadtkammerrechnung)

371

1. Mai 1500. Georg u. Sigmund Hafner, Gebrüder teilen das mütterliche Erbe, darunter ein Haus in der Grackenau am Eck der Toratsmühle und mit einer Seite an Dr. Hansen Ruolands Haus. *(Münchener Gerichtsurkunden, Hauptstaatsarchiv No. 506)*

372

(Wolfgang Zentz erscheint um 1500 als Meister. Nagler, K. L. 22 S. 263, vgl. auch 1520)

373 **1501**

Amtleute (u. a.) Urmeister Hans. — Vierer: Goldschmiede: Linhart Prunauer, Caspar Grissinger. — Schlosser (etc.): Erhart Spilmair, Wolfgang statschlosser, Pflegshändl, Ludwig Sachs. — Maler (etc.): Sigmund Haffner, Erhart [Ölgast] maler, Spatzenhausser, Sengenrieder. — Kistler: Linhard Durnperger, Jeronimus stadtkistler. — Zimmerleute: Konrad Reimer, Hans Dietl. — Maurer: Ulrich Randeck, Konrad Falk. *(Ratsprotokolle)*

374

[Besoldungen]: O.-Zimmermeister Ulrich 4× 2 lb; O.-Maurer Lucas 4×2 lb. — (Der stat steur): 2 ß eingenommen von Marx stainmetzen sein steur vom 1501 jar. — (Einnemen): 2 lb ₰ eingenommen von Caspar Mäleskircher, neuem wirt, zunftgelt. — (Leibting): 21 lb für 25 fl ze 7 ß zalt maister Ulrichen von der Rosen glockengießer sein leibting. — (Ratsgeschäft): Item 7 ß zalt dem puchdrucker hie von des reichs ordnung auf permat zu drucken. — Item zalt 1 lb 3 ß 23 ₰ ainem puchbinder von des reichs ordnung einzepinden, ze illuminern und zu vergulten. — Item 30 lb 1 ß 15 ₰ zalt Jan Polleck maler von der innern Ratstuben zemalen, von der Dülln daselbs anzestreichen und zevergulten, auch von den Durn, vensterprettern und etlichen gättern mit ölfarb anzustreichen. — Item 3 lb 15 zalt mer dem Pollecken an zwaien der stat panern zemalen, so man von neuem hat machen lassen und zu erst zum rennen Jacobi gebraucht anno 1501. — Item 3 ß 15 ₰ zalt im mer von dem crucifix auf den Taschenturm zu erneun. — Item 1 ß 7 ₰ zale zerung, als man rat geschlagt hat und aufm turn bei unser Frauen Gotzacker gwest ist, wie man den pauen wöll. — Item 1 lb 1 ß 20 ₰ zalt Jan Polleck maler von ainer taffel der heffamen aufs Wilbrechtsturn zemalen und von der tür der neuen steurstuben gel anzestreichen und den reim darob. — Item 7 ß zalt Hermann Hönn von Hoff trinkgelt, als er mitsambt maister Asm [Grasser] schnitzer und der stat werchleut die prucken vor Unsers Herrn tor, wie man die machen sol, beschaut und danan geratschlagt hat. Freitag nach Jörg. — (Was man umb zeug geit): Item 9 lb 4 ß 12 ₰ zalt für 66 fell zu 27 ₰ und von 33 felln zu verben und für 2 taffel gold zu den knöpffen und für die arbeit der neuen pölster in der innern Ratstuben und für ain küß auf den bürgermaister stuel daselbs. — 6 lb 1 ß 4 ₰ zalt Hanns Winhart glaser um 364 neue scheuben und 327 neue rautten. — (Der stat werlichait): Item 2 lb zalt Jan Polleck maler von 412 spiessen zu öldrenken. [1501 wird gearbeitet an der neuen Brücke von U. Herr Tor; die Ziegelmeister liefern u. a. Steine zur Hofbrücke, zum Saitenhaus, Salzstadel, zum Turm der Salvatorkirche, zum Frauenhaus.]

(Stadtkammerrechnung)

374a. (1501 Erasmus Grasser, der auf die Bitte H. Georgs des Reichen um geschickte Werkleute zur Verbesserung der Saline in Reichenhall von Herzog Albrecht dorthin abgeordnet worden war, unterbreitet 1501 seine Vorschläge. Reichenhaller Ger.-Urk. No. 477 vom 19. Jan. 1501. Unter den Werkleuten sind u. a. genannt: Erasmus Grasser, Bürger zu München, Ulrich Pesitzer [!], Meister Steffan Westerholtzer, Hofmaurer zu Landshut, Meister Wolfgang, Zimmermeister daselbst, Martin Preynyng, Steinmetz usw.)

Digitized by Google

375 1502

Vierer: Goldschmiede: Linhart Pronnauer, Hans von Winßhaim. — Schlosser (etc.): Hans Hainrich slosser, Wolfgang Kärgl, Linhart, gsmeidmacher, Nadler, sporer. — Maler (etc.): Jan Polack, maler, Hans Winhart, glaser, Hans Spatzenhauser, seidennater, Sigmund Haffner, pildsnitzer. — Kistler: Hans Strobl, Linhart Dürnperger. — Zimmerleute: Maister Hans Dietl, Maister Jacob Aumüller. — Maurer: Maister Ulrich Randeck, Maister Linhart Hofstätter. *(Ratsprotokoll)*

376

[Besoldungen] O.-Zimmermeister Ulrich 4× 2 lb; O.-Maurer Lucas 4×2 lb. — (Ratsgeschäft) Item 3 lb 1 ß 3 ₰ zalt einem schreiber im Rosentall von dem neuen rechtbuch zeschreiben, das in den ratt gehört. — Item 1 lb 1 ß 10 ₰ zalt dem puchpinter von dem beruerten rechpuch [!] zepinten und für illuminatur. — (Was man umb zeug geit): [u. a. für Glaserarbeiten des Hans Winhart, Kistlerarbeiten des Jeronimus Vorstetter]. — (Was man .. verpaut) Item 9 lb 3 ₰ zalt Jan Polleck maler von 343 secken mit dem münch anzestreichen zu 4 ₰ und von der schießmaur der püchsenschützen schwartz zefärbn ze 1 lb und von 4 pannern ze malen und von Neunhausertor mit ölfarb swartz anzustreichen und die eyssen rott und von 20 stäb grün zufarben und sonst für ander claine arbeit der stat gemacht das 1502 jar, mit ime abgerait am Montag nach Scolastica virginis anno 1503. *(Stadtkammerrechnung)*

377

(7. März 1502. „Gilg Sesselschreiber, maler zu Minichen seshaft" wird von Kaiser Maximilian in den Dienst genommen und erhält „so er anhaim in seinem haus zu München ist" 1 fl per Woche, am Hofe des Kaisers 2 fl. Jahrb. d. Allh. K. 11 (1890) S. 176. — 1502. „Maister Asum [Grasser], pildhauer in M." erhält in Schwaz 100 fl. J. Garber, das goldene Dachl S. 63. — Ölgast Hans [!] d. Ä. ist 1502 Vorsteher der Malerzunft. Nagler K.-L. 10 (1840) S. 111.

378 1503

(Amtleute (u. a.): Unterkeufl der wein: Cenntz Müelich). Vierer. Goldschmiede: Caspar Giessinger, Jacob Leupold. — Schlosser (etc): Hans Heinrich, Erhart slosser, Linhart gschmeidmacher, Centz Lotter sporer. — Maler (etc.): Erasm Grasser, Erhart [Ölgast] maler, Winhart glaser, Spatzenhauser seidennater. — Kistler: Linhart Dürnperger, Ulrich Raußmair. — Maurer: Maister Niclas, Hanns Wild. — Zimmermeister. Peter Geißlinger, Meister Jacob. *(Ratsprotokoll)*

379

[Besoldungen]: Oberzimmermann Ulrich 4× 2 lb; Obermaurer Lucas 4 × 2 lb. — (Was man aus der stat camer verpaut): Item 1 lb 2 ß 27 ₰ zalt Jan Poleck maler von 167 seck zemercken und zwo pechpfann und 21 herdruechen und pännter von ölfarb rott anzustreichen und der Suenderin heffammen 1 taffel gemacht am Sambstag Sebastiani. [Ferner beschäftigt: Jeronymus Vorstetter, Kistler; Hanns Winhart, Glaser.] *(Stadtkammerrechnung)*

380

10. Mai 1503 Lienhart Meschlfelder, Maler. — 4. Sept. 1503 Sigmund Hafner Bildschnitzer und Frau Anna kaufen einen Anger von 4 Tagwerk vor U. H. Tor im Plachfeld um 33 fl. *(Münch. Ger.-Urk. No. 526 u. 527)*

381 Ausgaben für Albrecht IV.

(Vermerkt allerlay nottuft [!] klain und gros): 1503. Item ausgeben aus kscheft [Geschäft] m. gn. h. durch ansag Petter palbier maister Franzen den glaser vir ein glaß, das m. gn. h. hat lassen machen gen Sand Margret gen Altkirchen zalt an Midboch nach dem Palmdag a° 3, 3 fl. — Item ausgeben aus kscheft m. g. h. Niclaß maller der mein gn. h. ein kranigk [?] gemalt hat, hat rentmaister maister Hans, der junge [!] herrn prezebtor mit im abprochen und geit im 20 fl vir die arbait, 1 fl der frauen zu leichkaff zalt an Erchdag nach Sundag Cantate a° 3, dut 21 fl. — Item ausgeben aus kscheft maister Hansn der jungen herrn prezebtor umb etliche püecher, die er vir die jungen herrn praucht nach laut seiner zetl, zalt an Freidag nach dem Aufferdag a° 3, 2 fl 62 ₰. — Item ausgeben aus kscheft m. gn. h. maister Paulsen argenist umb saiten, als ime sein gnad alle jar gait, zalt am Pfinzdag vor Maria Madalena A° 3, 1 fl. — Item ausgeben, das rentmaister auff mich geschrieben hat, die weil ich mit gn. hr. zu Insprugk gebest [gewesen] pin, das er maister Hansen maller gezalt hat nach laut seiner zetl umb farb und anders a° 3, 2 fl 1 ß 5 h. — Item ausgeben aus kscheft m. gn. h. und zalt an Pfinczdag nach Dionisy a° 3 maister Martein goldschmid vir ein schilt, den er dem jungen Hansen drumeter

Digitized by Google

gemacht hat ... 16 fl 5 ß. — Item ausgeben aus kscheft m. gn. h. durch ansagen Hans Mair, das er geben hat zwain spilleiten, die dem pischoff von Maidburg zugehorn, an Pfinczdag nach Galli a° 3, 2 fl. — Item ausgeben aus kscheft maister Hansen, der jungen herrn precebtor umb 1 Virgily und almanach püecher, zalt am Allerheiligen abend a° 3.

(*Kammerbuch Albrechts IV., Staatsarchiv Landshut, Rep. 18, Fasc. 603)*

382

(Samstag vor Judica 1503 erhält eine Bote von Schwaz, der nach München geschickt wurde, um „nach maister Asum [Grasser]" zu fragen, 6 lb. — Sonntag vor Philipp u. Jacob: Mer dem maister Assen von Münichen zörung gen Innsbruck die glogkhen zu beschauen 3 lb 6 kr [etc.]. J. Garber, Das goldene Dachl S. 63.)

383 **1504**

Vierer: Goldschmiede: Hans von Winßhaim, Caspar Giessinger. — Schlosser (etc.): Hans Hainrich, Echart slosser, Linhart gschmeidmacher, Cenntz Lotter sporer. — Maler (etc.): Erasm Grasser, Erhart [Ölgast] maler, Winhart glaser, Spatzenhausser. — Kistler: Linhart Dürnperger, Ulrich Rauschmair. — Zimmerleute: Conntz Rainer, Hans Dietl. — Maurer: Maister Linhart, Ulrich Randeck.

(Ratsprotokolle)

384

(Ratsgeschäft) Item 18 ₰ zalt für ainen messigen [!] schreibzeug den torhüettern unter Neunhausertor der landßknecht halben. — (Was man umb zeug geit): Item 3 lb 15 ₰ zalt ainem Kistler von Töllintz umb 33 spies den knechten in der stat haus kauft. — 5 ß zalt maister Ulrichen [Randeck] stainmetz vor ainem stain zehauen über den prunnen in fronvest. — (Was man ... verpaut): 4 lb 2 ß 12 ₰ Maister Ulrichen zimmermann ... gearbait an den zimmer, so auf den neuen pau am Anger gehört. — (Was man aus der stat camer verpaut) Item 5 lb 3 ß 21 ₰ zalt Jan Polleck maler von den 4 neuen fänn [Fahnen] in die 4 viertl auff beiden seiten zemalen und vom münch anzustreichen, von ainem 1 lb ₰ und von dem altn fan zupessern, auch von etlichen ketten auff der stat meurn und von etlichen feurpannern rot ölfarb anzustreichen, des 1504. jahr mit im abgerait am pfintztag nach dem neuen jarstag.

(Stadtkammerrechnung)

385

Ausgaben Albrechts IV.

1504. Item ausgeben, das rentmaister auff mich geschrieben hat, das er dem kistler von Weilheim geben hat für 100 schäfft, zalt an Erchdag nach Erhardi 5 fl 1 ort [= 1/4 fl, vgl. Schmeller I, 152].

[Besoldungen] Wälscharzt[!]. Ausgeben[!] doctor Archanngly seinen sold, denn im mein gn. ein jar gibt 300 fl rh. [1505 Pfingsten abgefertigt]. — Arginist. Item ausgeben maister Paulsen arginisten seinen solt, den im mein gn. ein jar gibt 24 fl rh. — Maller. Item ausgeben maister Hannsen [Ostendorffer] maler seinen sold [etc.] 16 fl rh. — Wilbolt maurer .. 16 fl. — (Allerlay notturft [etc.]): ... Einem puchsenmaister aus Kostnitz der 12 wochen hie gelegen ist und pleiben wil, pis zu end der sach ... zu pesser, umb das er kein sold hat kebt [gehabt] ... 15 fl. *(Kammerbuch Albr. IV., Staatsarchiv Landshut, vgl. No.380)*

385 a. Wilhelm von Haslang läßt in die Agneskapelle des Franziskanerklosters die Altartafel und zwei andere Bilder machen. Unter dem Altarbilde, das aus 2 Blättern bestand, war zu lesen: A° d. 1504 hat Wilhelm von Haslang Ritter die tafel machen lassen (links); seiner ehelichen Hausfrau Sabina geboren von Acham und allen iren Kindern alzeit genadig sei. Amen (rechts). Die beiden andern stellten dar: Christus am Ölberg und Johannes auf Patmos, die apokalyptische Frau erblickend. *(Cgm 1755 f. 61)*

386 **1505**

Vierer: Goldschmiede: Jacob Leupold, Caspar Giessinger. — Schlosser (etc.): Erhart slosser, Haus Hainrich, Cenntz Lotter, Ludwig Sax. — Maler (etc.): Jan Pollak, Erhart [Ölgast] maler, Winnhart glaser, Petz seidennater. — Kistler: Ulrich Rauschmair, Hans Wennger. — Zimmerleute: Hans Dietl, Michael Keller. — Maurer: Ulrich Randeck [ausgestrichen; dafür:] Lienhart Hofstetter, Maister Steffan.

(Ratsprotokolle)

387

(Der stat steur): Item 5 ß 11 ₰ eingenommen von ainem maler, ist von der stat gezogen für sein 3 nachsteur, Sambstag nach Jacobi anno 5. — Item 4 ß eingenommen von Bernhart maler für sein 3 nachsteur, die Jan Polleck für in [zalt] an Sannd Elßbeth tag anno 5. — (Ratsgeschäft): Item 4 ß zalt Wolfgang Spänngler,

Digitized by Google

das er Corporis Christi im spil mit den knaben umbs kalb tantzt hat [so mehrere Jahre hindurch]. — (Was man umb zeug geytt): Item 4 ß zalt maister Lucas [Rottaler] maurer von zwaien sloßstain, darein der münnch gehawen ist, zemachen. — Item 2 lb 2 ß zalt Linhart zingiesser für zwen knopf . . . . aufs haus, den neuen pau am Anger gemacht . . . (Was man aus der stat camer verpaut): Item 15 lb 4 ß 27 ₰ zalt Jan Poleck maler von den zwaien turn vor den pasteien zumalen, darinn sind auch 4 eysinin panner auf der stat haus am Annger mit ölfarb angestrichen, und sonnst andre cleine arbait, actum und mit im abgerait in die Elisabeth. (*Stadtkammerrechnung*)

388

(Gilg Sesselschreiber unterzeichnet: Gilg maller von München, Würzburg an dem 31 tag October 1505. Nagler, Monogr. II No. 2664). — Erasmus Grasser erhält 1504 u. 1505 Zahlungen für einen Hochaltar und einen Achatiusaltar in Reichersdorf Kunstdenkmäler S. 1481. — Ein Münchener Druck aus dem Jahre 1505 trägt die Schlußschrift: „Gedruckt durch Hanns Ostendorffer hofmaler und Matheus Zayssinger goldtschmid in der fürstlichen haubtstat (des lands B.) München anno quinto." Er enthält die Geschichte der wunderbaren Heilung der Franzosenkrankheit des Reinprecht Deleflors 1499, berichtet von Peter v. Avignon. Vgl. E. Weller, G. W. Panzers Annalen 3. T. (1864) Nr. 318 O. u. Z. werden nur als „Verleger" betrachtet, das Werk entstammt der Presse Schobsers. Vgl. K. Schottenloher, der Münchner Drucker Hans Schobser 1500—1530. München 1925.)

389 **1506**

Vierer. Goldschmiede: Caspar Giessinger, Matheus Zaissinger. — Schlosser (etc.) Wolfgang Kärgl, Thoman Kepser, Linhart Adler, Linhart gsmeidmacher. — Maler (etc.) Erhart [Ölgast], maler im Tal, Niclas Schlesitzer, maler, Winhart, glaser, Hanns Spatznhausser. — Kistler: Ulrich Rauschmair, Hans Wennger. Zimmerleute: Maister Conrad Rainer, Maister Hans Dietl. — Maurer: Maister Linhart Hofstetter, Maister Niclas Haßlinger. — Caspar Mäleßkircher. Der sol nuhinfüro die 300 fl rh. darumb er sich in die urfehd gegen den von Augspurg verpfenndt und verschriben hat, wie sein gut versteuern . . . — (*Ratsprotokoll*)

390

(Was man umb zeug geit): Item 4 ß 2 ₰ zalt Jan Poleck maler von etlichen stanngen rot anzestreichen und von ainer tür ze ferben anno 6 to. — Item 16 lb 3 ß 21 ₰ zalt umb den zaiger U. Frauen und was deshalben darauff gangen ist, darinn sind 8 fl ung. zu vergulten, 4 fl 21 ₰ dem goldsmid, das ander dem urmeister und vom rüsten [die letztere Nachricht auch im „Stadtkammermemorial" 1506]. (*Stadtkammerrechnung*)

391

27. Febr. 1506: Die geschwornen Bauleute Hanns Reicher und Ulrich Ramsauer vom Rat, Hanns Rösler, Ludwig Wenig, Hainrich Sitenpeck von der Gemeinde, Ulrich Aicher und Sebastian Maurer als städtische Werkleute. (*Münchener Gerichtsurkunden No. 545*)

392 **1507**

Vierer: Goldschmiede: Caspar Giessinger, Jacob Leupold. — Schlosser (etc.): Wolfgang Kärgl, Michel Amereller, Linhart Adler, Ludwig Sax. — Maler (etc.): Jan [Polack] maler, Erhart [Ölgast] maler, Fridrich glaser, Conrad Petz. — Kistler: Hanns Wenger, Linhart Dürnperger. — Zimmerleute: Maister Hanns Dietl, Maister Jacob. — Maurer: Maister Hans Wild, Niclas Haßlinger. (*Ratsprotokolle*)

393

(Ratsgeschäft): Item 26 lb 2 ß zalt Ludwig Hundertpfund von wegen Linhart Mändels glaß auf U. Frauen Gotzacker [Salvatorkirche], darfür ain ersamer rat halben tail bezalt hat. — (Was man umb zeug geyt): Item 3 lb 2 ß 21 ₰ zalt Jan [Pollack] maler für 1 crucifix gemacht der stat in Fronvest ze 1 lb und von 1 č [100] secken mit dem munch anzestreichen und sonst umb anders flickwerch der stat das jar gemacht. (*Stadtkammerrechnung*)

394

Gilg Sesselschreiber bestätigt: Ich Gilg, k. M. hofmaler bekenn mit main aig hand, daß ich empfangen hab fier gulden rh zu zerung zu Augspurg von Dionisy Braun, k. M. zolschreiber . . . actum zu Mindelheim an dem 8 tag Dezember 1507 Jar. Nagler, Monogr. II No. 2664 [Quelle?] — Das Kloster Altenhohenau bestellt bei Jan Polack „unser lieben frauen pild, einer eln hoch in aller gestalt als sie ist zu Tunttenhausen". A. Mitterwieser, Altenhohenau am Inn. Augsburg 1926, S. 36.

Digitized by Google

395 1508

Aus dem Hofstaat Wilhelms IV.

M. Hans [Ostendorffer] maler. Maister Hanns maler jars [-sold[, zalt im sein quatember anno 8 4 fl. (*Fürstensachen No. 322 f. 14*)

396

Inventar der Zimmer im Schloß in Landshut anno 8... In weilent meines gn. h. [Albrecht IV.] obern stuben 1 gemaltz tuch an der want mit der Beham slacht.

(*Fürstensachen No. 308*)

397

Rosental: Steffan snitzer 60 ₰ — Mülgasse: Jörg stainmetz 2 ß 4 ₰ — Sendlingergasse: Regl maler 60 ₰, Re. Oleinin glaserin 60 ₰ — Schmalzgasse: Schön Hans maler 60 ₰, Hanns Ässlinger [Beruf?] 60 ₰ — Nonhauser[!]gasse: Niclas Slesier maler 3 ß 16 ₰ et ded. 28 ₰ von 1 fl geltz für patrimonium Sevelden — Schäfflergasse: Wilhelm priefmaler 60 ₰, N. [!] maler inq. 60 ₰, Anndere urmaister 3 ß — Kreuzgasse: Schopser puchtrucker, nihil ist steuerfrey — Prannersgasse: Wolfgang stainmetz 60 ₰, Sigmund snitzer 60 ₰ — Äussere Schwabingergasse: Lienhart Eschlburger maler 60 ₰, Jan Polagk maler 6 ß, Marx maler 1 ß, Hanns Preyss maler 60 ₰, Pauls Pöltzl briefmaler 60 ₰, Brosy Seisler snitzer 21 ₰, Oswald [Peurl] maler anderswo — Vordere Schwabingergasse: Erasm Grasser snitzer 9 lb 2 ß 16 ₰ et dedit 5 ß 2 ₰ für Linhart Kaltenprunner — Graggenau: Sigmund maler 60 ₰ — Tal Mariä: Lucas malerin 60 ₰, Erhart Ölein [richtig Ölgast] maler 5 ß 1 ₰, Michel Ölein maler 1 ß 12 ₰ gracion et dedit 3 ß 21 ₰ für sein weib — Innere Stadt Petri: Jacob Heytzinger maler 3 ß 22 ₰, Caspar Maleskircher 2 lb 5 ß 25 ₰, Zentz Müelich [Beruf?] 2 ß 2 ₰ — Innere Stadt Mariä: Centz Asslinger glaser 60 ₰, Georg maler inq. 60 ₰, Jörg malerin 1 ß 22 ₰, Sigmund Hafner p.s. [pildschnitzer] 2 lb 5 ß 28 ₰, Hans v. Speyer [Beruf?] 1 lb 7 ß 13 ₰.

(*Steuerbuch*)

398

Amtleute: Urmaister Maister Hans. Obermaurer: Sebastian. Untermaurer: Hanns Wild. Oberzimmermann: Ulrich. Unterzimmermann: Conrad Rainer. — Vierer: Goldschmiede: Jacob Leupold, Matheus Zaissinger. — Schlosser (etc.): Wolfgang Kärgl, Hanns Hainrich, Ludwig Sax, Lotter. — Maler (etc.): Sigmund Haffner, Hans Spatzenhauser, Erhart [Ölgast] maler, Winhart glaser. — Kistler: Jeronimus Kistler, Utz Kistler, — Zimmerleute: Maister Nüechter[?], Maister Zacharias. — Maurer: Maister Sebastian, Maister Niclas.

Am Freitag S. Katharinaabend findet „alhie auff dem Tantzhauß" die Erbhuldigung an Herzog Wolfgang als Vormünder u. H. Wilhelm als künftigen Landesfürsten statt. (*Ratsprotokolle*)

399

(Bürgerrecht) Item 3 ß 24 ₰ eingenommen von Frading maler sein purckrecht an Freitag vor Sebastiani. — (Zerung) Item 2 lb 3 ß 12 ₰ zalt dem maister von Inglstat zerung hin und her, der hie den turn an Käffingergassn decken würdt. — (Ratsgeschäfft) Item 175 lb ₰ zalt Jan Polleck vom tanntzhauß zemalen und von den 7 panner auff Käffingerthurn von gold und silber gemacht. Darinn ist auch das malberch, leisten und 2 munch an der stat hauß am Annger gemacht, und er hat davon seinen knecht das drinkgelt ausgericht actum und mit im abgerait an Mittwochen nach Galli anno 8°. — (Was man umb zeug geit) Item 2 lb 5 ß zalt der statmaister von einem sloß zemachen in di ur gen unser Frauen und vom zaiger sand Peters ur und von ainem rad daselb. — 52 lb 28 ₰ bezalt dem Meister Thomas, Hammerschmied „für 7 knöpfe und 7 banner auf den Kaufingerturm" usw. — 254 lb 5 ß dem Goldschmid Hans von Winßhaim, „die 7 knöpf auf Käffinger thurn und von ainem leben daselbs hin zu vergulten". — 42 lb 25 bezalt dem Stadtglaser Winhart „für 2422 neu scheuben ze 5 h in 22 neu rem aufs Tanntzhaus gemacht und 3 wapen daselbshin, gestent 5 fl und von allen andern geprenntn 14 fl (etc.) — (Was man verpaut) 12 lb 4 ß 3 ₰ zalt maister Lucas selb 8 und 22 arbaitern von 6 tagen gearbait an den ärkern des turns [und noch viele Arbeiten am Kaufingerturm]. — Item 2 ß 20 zalt 2 maurern ain feurstat auf unser Frauen turn gemacht zu der zeit der fürstlichen begäncknus [18. III. Albrecht IV. †].

(*Stadtkammerrechnung*)

400

Ausgaben des Klosters Polling.

Dem Meister Niclas [Schlesitzer von München] wird angedingt „ein Mariapild in der sunnen mit sampt 4 engel auf die canzell auf den neunen [!] altar und sol das machen nach den allerpesten und fiesierlichen mit fein goldt hinten und foren" für 15 fl, factum in die Katherine a° octavo. (*Hauptstaatsarch., Polling K. L. 77*)

Digitized by Google

401

7. Febr. 1508. Erasm Grasser, der Bildhauer von Schmidmüllen, Bürger zu M. und Dorothea seine ehel. Hausfrau, Hainrichen Kaltenpruners, weiland gesessen zu Eberzhausen [bei Gmund], sel. ehel. leibliche Tochter, verschreiben Bürgermeister und Rat zu M. 10 lb Ewiggeld aus ihrem Eckhaus und Hofstatt zu M. an der Vordern Schwabingergasse zunächst an der von Weihenstephan Haus und gegen der Pütrich Regelhaus über, zu einem Heiratgut alljährlich einer ehrbaren, frommen armen Jungfrau zu geben. [Die Urkunde ist nicht im Original erhalten, sondern nur in einer beglaubigten Abschrift von 1563 in dem „Jungferngeld-Rechnungsbuch" 1563—1602, Stadtarchiv. Vgl. dazu Grundbuch, Graggenauer-Viertel f. 712: (Georg Mämmingers, Pflegers zu Pfaffenhofen Haus): Asam Grasser, Dorothea uxor haben hieraus 10 lb jährlichs zum jungfrauengelt gegeben Montag nach Lichtmeß 1508.]

402 1509

Castrum doloris Albrechts IV. in der Frauenkirche.

In der Beschreibung von Leichenfeierlichkeiten für den am 18. III. 1508 verstorbenen Albrecht IV., die „am Ertag nach Sebastiani 1509" stattfanden, betitelt: „Hertzog Albrechtz in Bairn, hochloblichen gedechtnuß begenngknuß zu München etc. Anno etc. im neundten jare", gedruckt in M. „im neundten jare am sambßtag nach Philippi und Jacobi" heißt es einleitend: „sein begenngknuß in unser lieben frauen pfarrkirchen zu München, allda sein corpus in kayser Ludwigs und andrer Fürsten zu Bairen begrebde ligt." Bei der Beschreibung des Trauergottesdienstes: „So ist das hochgrab vor dem fronaltar mit gutem schwartzen wullen tuch biß auf die erd ... bedeckt ... und dieselben zwen altär im obern chor und darunder auch die zwen altär neben dem under meß altar sind mit gutem schwarzen tuch bedeckt gewest ... und aus den fünnfftzig klagenden sind dreyssig bey dem obern hohen grab im chor und zwaintzig bey der unndern par [bei dem vor dem untern Altar aufgerichteten Katafalk] mit prinnenden stabliechten gestanden". — Endlich am Schluß der Beschreibung der Schauessen: „Das XXII. essen was unnsers genädigen herrn hertzog Albrechts hochloblicher gedechtnuß begrebde, nemlich der form des grabs mit allen vendlen oder panirn des lands und herrschafft, wye dann das wercklich gemacht und geziert inn unser lieben frauen kirchen steet auf dem grab, nach seyner pildung ain geharnaschter man, am rugken ligennd, in der gerechten hanndt ain panir, und in der lincken ain plos schwert, bey den füssen czwen schildt, ainer mit Bairen, der ander Osterlannd gemalt .."

402a Alte und neue Feste 1509.

In einer handschriftlichen Anordnung zu den gleichen Leichenfeierlichkeiten werden folgende Räumlichkeiten erwähnt: (f 405 v) „Hertzog Ulrich von Wirtenberg. Mit seiner person ist er in die alten vest verordent ... (f 406 v) ... dann es seien drei fürstentisch verordnet, zwen in der grossen stuben und der drit in der gemalten stuben, und darzu in der selben gemalten stuben zwen ander tisch, daran der fürsten potschafft solln gesetzt werden .... (f 407 v) ... item aller anderer von Thuembcapiteln und stiffen, potschafften, so in der gemalten stuben nit mögen gesetzt werden, in der Ratstuben zesetzen ... (f 408) ... in der Räntstuben werden sitzen die vormünder, räte ... in der neuen stuben neben Muckentalers kamer sollen sitzen der frembden fürsten, grafen, freyen, herren, ritter, räte und edel, die pesten und trefflichsten .... in der Türnitz soll gesetzt werden der gemain adel ...

(Cgm 1186 f. 405 ff.)

403

Schmalzgasse: Schön Hanns maler 60 ₰ — Neuhausergasse: Niclas Schlesier maler 3 ß 16 ₰ et ded. 28 ₰ von 1 gulden geltz. — Enge Gasse: Jörg steinmetz 60 ₰, Linhart Zberchfeld stainmetz in camer. — Schäfflergasse: Wilhalm briefmaler 60 ₰, Andre urmaister 3 ₰. — Prannersgasse: Wolfgang [Leeb?] stainmetz 60 ₰, Äußere Schwabingergasse: Linhart maler 60 ₰, Marx maler 1 ß, Jan Polagk maler 6 ß, Pauls briefmaler 60 ₰, Linhart Karl st(einmetz) 60 ₰, Lucas malerin 60 ₰, Ambrosi snitzer Zeisl 60 ₰. Vordere Schwabingergasse: Asm Grasser 8 lb 6 ß 9 ₰ et ded. 5 ß 2 ₰ für Linhart Kaltenprunner, Urmaisterin inq. in camer. — Graggenau: Sigmund maler 60 ₰. — Tal Mariä: Erhart [Olgast] maler 5 ß 1 ₰, Michl maler sein sun 5 ß 18 ₰. — Tal Petri: Wolfgang [Müelich] maler 60 ₰. — Innere Stadt Petri: Jacob Heytzinger maler 3 ß 22 ₰, Caspar Mäleskircher 2 lb 5 ß 15 ₰. — Innere Stadt Mariä: Centz Äsßlinger glaser 60 ₰, Jörg malerin 1 ß 22 ₰,

Digitized by Google

Sigmund Hafner p. h. [pildhauer] 2 lb 5 ß 28 ₰, (Hans v. Speir der jung 1 lb 5 ß 5 ₰).

(*Steuerbuch*)

404

Vierer: Goldschmiede: Jacob Leupold, Matheus Haissinger. — Schlosser (etc.): Hans Hainrich, Michel Amereller, Linhart gsmeidmacher, Stephan Oberholtzer. — Maler (etc.): Sigmund Haffner, Hanns Spatzenhausser, Erhart [Ölgast] maler, Friedrich glasser. — Kistler: Hanns Wenger, Utz kistler. — Zimmerleute; Jacob Aumüller, maister Hans Dietl. — Maurer: Hans Widerl, Ulrich Randeck.

(*Ratsprotokoll*)

405

(Der stat steur) Item 2 ß 3 ₰ eingenommen von Oswald Peurl, maler, sein 3 nachsteur. — Item 6 ß 28 ₰ eingenommen von Tömlinger organist sein steur von 1509ten jar. — Item 2 ß 6 ₰ eingenommen von Linhart Zwerchfeldt stainmetz sein steur das jar, juravit. — [Besoldungen] O.-Zimmermann Ulrich 4×2 lb; U.-Zimmermann Conrad Rainer 4×4 lb [!] — O.-Maurer Sebastian 4×2 lb; U.-Maurer Hans Wild 4×1 lb; Urmaister Hans 4×4 lb [!] — (Botenlon) 9 lb 5 ₰ zalt zerung maister Conrad Rainer ... als in ain rat gen Nürmberg allerlai werch daselbs zu besichten gesanndt hat in der wochen nach Ostern. — Item 4 lb 4 ß geben [demselben] zerung gen Augspurg geschickt aufm schiessen, daselbs die aufgerichten prunen und werch zu besichten. — (Ratsgeschäft) 5 ß 15 ₰ zalt Lorenz Raid um 14 lb rot farb, 2 lb pamöll und 2 puecher regal, gebraucht Rainer zu seiner visierung. — (Was man perpaut) [Noch Arbeiten am Kaufingerturm; u. a. 3 lb 5 ß 28 ₰ zalt (Sebastian maurer) gearbait an Käffingerthurn gerüst zum malen.]

(*Stadtkammerrechnung*)

406 **1510**

Vierer: Goldschmiede: Matheus Zaissinger, Bernhart Wenger. — Schlosser (etc.): Hans Hainrich schlosser, Michel Amereller, Linhart gsmeidmacher, Ludwig Sax swertfeger. — Maler (etc.): Jan Polack maler, Sigmund Haffner, Winhart glaser, Andre Fachner seidennatter. — Kistler: Hanns Wenger, Utz Kistler. — Maurer: Widerl maurer, Maister Wolfgang stainmetz. — Zimmerleute: Hans Dietl, Peter Grissinger.

(*Ratsprotokolle*)

407

(Der stat steur) Item 4 lb 6 ß 15 ₰ eingenommen von Benedikt Reicher, glockengiesser von Salzburg, für sein 3 nachsteur. — [Besoldungen wie 1509.]

408

(Ratsgschäfft) Item 310 lb 7 ß ₰ ausgeben Jacob Heutzinger maler von Käffingerthurn mitsambt allem golt zu malen und zu arbeiten des 1509 u. 10 jar. — (Was man umb zeug geit) Item 5 ß 25 ₰ zalt urmeister für 2 stangen und ain zaiger zu der ur zu sand Peter, het das wetter abgeslagen. — Item 17 lb 4 ß ₰ zalt Jacob Heutzinger maler für öl, pleyweiß und das malberch, so er an dem ratturn getan, auch für das malberch an dem neuen pau der stat hauß am Annger. — liem 87 lb 4 ß ₰ für hundert gulden zalt der stat urmeister für das werck der ur auff Käffinger thurn und von der kugel des mans (Monds) daselbs zu behenngen, und in berurter summa ist 1 fl seinen son drinckgellt. actun und allerst mit im abgerait das jar. — Item 20 lb 2 ß 4 ₰ zalt maister Jörgen püxenmaister von der glocken auff Käffinger turn aus der stat zeug zegiessen und von ainem neuen klöpel darein zemachen.

(*Stadtkammerrechnung*)

409

Ausgaben des Klosters Polling.

Item mein Herr von Bollingen hat ain pladt an maister Niclas Slesier [von München] maler in den pogen der cappellen Sanndt Johannis ob dem altare zemalen angedingt und sol das pladt den pogen gar außfüllen, so auch die materien von unnsers herrn leyden und anders wie yme meyn herr wurdt antzaigen auff das aller fleyssigest und andechtigist malen und geyt yme mein herr zu lon 28 gulden ... Actum in die Silvestri ppe anno X^mo.

(*K. L. Polling No. 77 f. XXIX, Hauptstaatsarchiv*)

410

Ausgabe der Kapelle Altötting.

1507—1509. „Item als Hanns hofmaler und Matheus Zaissinger goldschmidt von Munchen erstlich zu Alten Öting gewest sind mit zwain rossen zwo nächt, den anschlag von wegen der tafl und silbrein pilder ze machen, auch maister Pauls organist zu zwain malen selbander mit rossen 6 nacht da gewesen, die orgl zu besingen und probiren, verzert 7 lib. 7 sol 26 den." — Ausgab auf die Tafel im Stift: „Als Hanns hofmaler von Munichen

Digitized by Google

erstlich zu Öting gewest ist, hat im dechant geben an der arbait der tafl 3 lib. 4 sol. den." In München erhielt H. von Dechant nochmal dieselbe Summe; ferner brachte ihm Propst Dr. Joh. Neuhauser auf Oswaldi 50 fl (= 43 ℔ 6 s) nach München.

1509—10. Ausgab auf die Tafel das Jahr: Item maister Hanns hoffmaler zü München hat empfangen auf die taffl von meinem herrn techant in der wochen Kolmani 100 fl tut 81 lib. 4 sol. den. (*Kapellenrechnung in der Stiftungsadministration Altötting.* Frdl. Mitteilung des Hrn. Dr. A. Mitterwieser. Vgl. auch Ph. M. Halm bei M. Frankenburger, Altmünchner Goldschmiede S. 283.) — Vgl. auch Cgm 2986 (A. M. Kobolt, die Pröpste von Altötting 1784) S. 43. Unter der Regierung des Paulus Ziegler (1516 bis 1541) ist die bei seinem Vorfahrer zu arbeiten angefangene Tafel des Stiftschoraltars 1518 vollends verfertigt worden, welches zwei an demselben herabhangende Tafeln mit goldenen Buchstaben auf blauem Grunde ausweisen.

410a. Hofkistler Pfreimer an H. Wilhelm ca. 1510. Durchleuchtiger, hochgeborner Fürst, gnaediger Herr und ander Ew. fürstlich gnaden vormünder und rät etc. Ich hab verschiner zeit an E. f. gn. vormünder suplicirt, der tafl halben, so fur E. gn. jötz auf sannd Jorgen altar zu U. L. Fr. alhie werden machen lassen und begert, mich derselben tafl für andere zufüderen, nachdem ich E. f. g. hofkistler sei, haben e. gn. vormünder nach dem hofmaler maister Hannsen und dem Sixt fueterschreiber geschickt, ine mein suplications geantburt, darauf sie haben schreiben lassen, das die maynung sei, mich die tafl für ander, auswendig und hieig machen zelassen. Nu wirt villeicht jetz durch ettlich geredt, als sollen ich und mein sun die arbait nit machen künnen etc. Genediger fürst u. hr. Nu mach ich jetz ain tafl gen U. L. Fr. gen Öting, meinem herrn brobst, e. gn. cantzler, und acht wol darfür, sie werd wol alls rain [!], als wo man die hie oder anderswo machte, der zeuch ich mich ins werch, und die so sich darumb versteen, und ist darauf nach wie vor mein undertenig bitt an E. f. gn. und gunst, mir die arbait der tafl für ander widerfaren und mir die nit entziehen lassen, so wil ich e. f. gn. die als gut und rain auf die visirung machen, als in dort ain andrer hie oder auswendig und umb ain gleicher [!] gelt, mach ichs aber nit so rain und gut, als ain andrer, so mügs mir a. f. gn. die tafl in der gwalt lassen, das doch mein grosser schad wär . . . (*Fürstentom. XXII f. 142*)

411 1511

Amtleute: O.-Maurer Sebastian. U.-Maurer Hans Wild. O.-Zimmermann Ulrich. U.-Z. Conrad. — Vierer: Goldschmiede: Hainrich Radax, Bernhart Weniger. — Schlosser (etc.): Hans Hainrich, Wolfgang Kärgl, Linhart gsmeidmacher, Ludwig Sax. — Maler (etc.): Jan Polleck, Sigmund Haffner, Fridrich Prunn, Andre Fachner. — Kistler: Jeronimus kistler, Jörg kistler. — Zimmerleute: Maister Jacob Aumüller, maister Sebastian Dietl. — Maurer: Widerl maurer. — Maister Wolfgang stainmetz. (*Ratsprotokoll*)

412

(Ratsgeschäft) Item 1 ℔ 9 ß zalt ainem prunmaister von Augspurg drinckgelt umb ain ratschlag von wegen des klaffers [Röhrbrunnen]. — (2 ℔ 5 ß 24 ₰ für ein Amt in der Frauenkirche zum Antritt Wilhelm IV. „gehalten mit pusaunen, auch argeln"). — Item 155 ℔ 6 ß 6 ₰ ausgeben umb das klainat, ist aus vergüllte khnorte scheyrn gewessen . . . geschenkt ir gn. h. hertzog Wilhelm. — Item 14 ℔ 3 ß 15 ₰ für 17 fl rh ausgeben hrn Jeronimus von Stauff glaser und geschicktem [!] für ain glaß und der stat wapen in ain kirchen gen Keffering [Köfering], im zugeherig, zemachen, vor gemainer stat wegen, darumb er ainen ersamen rat schriftlich und müntlich gebeten und dabei anzeigt, wie Nürnberg, Inglstat, Landßhut, Straubing und Regenspurg dergleichen auch machen haben lassen. — (Was man umb zeug geit) Item 4 ℔ 4 ß 12 ₰ zalt Jan Polack maler von allerlai clainer arbait der stat das jar hin und herwider gemacht. — (Was man verpaut) Item 1 ℔ 4 ß 28 ₰ zalt Sebastian maurer . . . gearbait maister Linhart stainmetz zu seiner notturft, Sonntag Invocavit.

(*Stadtkammerrechnung*)

413

Jan Polack maler 2 ℔ 6 ß 28 ₰ zalt im und abgerait an Sambstag vor Reminiscere anno XI für die visierung des Kauffingerthurns und sonst arbait der stat dis jar gemacht, und ob man im das jar noch mer schuldig würt, sol man es zesamen schreiben.

(*Stadtkammermemorial 1512 [!]*)

Digitized by Google

414 **1512**

Amtleute u. Maurer: Wolfgang und Hans Wild. — Zimmerleute: Ulrich und Conrad Rainer, Andre Lentzhueber. Mitglied des äußeren Rats: Asm Grasser, schnitzer. Vierer. Goldschmiede: Hans von Winßhaim, Matheus Zaissinger. — Schlosser (etc.): Michl Amereller, Thoman Kapser, Linhart Adler, Cenntz Lotter. — Maler (etc.): Sigmund Haffner, Sigmund [!] pildschnitzer, Hans Winhart glaser, Andre Fachner. — Kistler: Hans Pfreimbl, Wolfgang kistler am Rindermarkt. — Maurer: Maister Ulrich am Anger. Maister Wolfgang Rinckler. — Zimmerleute: Sebastian, Michel der alt.

(Ratsprotokolle)

415

(Der stat steur): 6 ß eingenommen von der Olgastin, der malerin, für ir 3 nachsteur. — (Was man umb zeug geit): Item 4 ℔ 6 ß zalt maister Sigmund pildschnitzer von 8 engl mitsambt den schilten zesneiden und dartzue von den zwenen seulen und tachwerch auszupusiern [!] am prunnen beim Heilligen Geist. — Item 30 ℔ 5 ß zalt Jan Polleck maler für die zwo materi unter dem Ratturm und der Mezg und von der neuen Schießhüten das Dach und pruch und von seulln beim Heilligen Geist anzustreichen, und an dem Ratturn etlich ding gepessert, auch an der Mang die eck und etlich venster praun und grab gefarbt das 1512 u. 13 jar und sonst für andre clain ding. — (Was man aus der stat camer verpaut): Item 930 ℔ 7 ß 14 ₰ ausgeben aller ding für marbl, arbait dem goldsmid, küt, maler, kupfersmid von wegen des neuen Marctprunnen, wie der stet, als dann solichs alles und jedes eigentlich im memorial anno 12 bezeichnet und eingeschrieben ist. — Item 11 ℔ 4 ß 23 ₰ zalt Wolfgang spängler von ze glockspeisn und kupferein rörn . . . zulöten und zulegen zu pedn prunnen am Markt und beim Heilligen Geist.

(Stadtkammerrechnung)

416

Heutzinger maler. 33 fl rh. ist man im allerding noch schuldig, so sol er noch ain ausfuerung [Christi] und crucifix machen. Maister Lienhart [Zwergsfeld] stainmetz. 4 fl rh im geben auf die arbeit des Marktprunnens [etc.]

(Stadtkammermemorial)

417

Mitwoch nach Jacobi 1512. Michel Olgast verkauft auf absterben seines vattern 1 fl ewiggeld um 20 fl. *(Grundbuch Graggenauer V. 1574 f303)*

418

(Der Münchener Steinmetz Lienhard Zwerchfeld erhält für die Marmorarbeiten an den 1512—1515 errichteten drei Brunnen in Augsburg (bei St. Ulrich, am Weberhaus und bei St. Anna) 1200 fl. Buff, Augsburg i. d. Renaissancezeit S. 18.)

419 **1513**

Amtleute. Maurer: Wolfgang, Hans Wild. Zimmermeister: Ulrich, Conrad Rainer, Andre. — Im äußern Rat: Aßm Grasser. Vierer. Goldschmiede: Jacob Leupolt, Matheus Zaissinger. — Schlosser (etc.): Wolfgang Kergl, Wolfgang Hainrich, Linhart geschmeidmacher, Hans Törper, sporer. — Maler (etc.): Jon Poleck, Sigmund pildschnitzer, Hans Spatzenhauser, Fridrich glaser. — Kistler: Linhart Dürnperger, Jörg Greissl in des Parts haus. — Zimmerleute: Hans Tiettl, Michl Semler. — Maurer: Ulrich Ginttinger. — Wolfgang Rinckler.

(Ratsprotokoll)

420

(Ratsgeschäft): Item 15 ℔ 6 ß geben maister Michel Amereller slosser von wegen der ur an Käffingergassen zu pessern. — [Demselben] 18 ℔ 1 ß von der ur wegen zu Sannt Peter allerding zemachen. *(Stadtkammerrechnung)*

421

Aus einem Inventar der Neufeste 1513.

Vermerkt den hausrat, so in der Neuenvesst inventirt und durch Paulsen Aufkircher weilendt hauscamrer, Lienhartn Hallder, ytzigem Hauspfleger in beiwesn Hannsn Reichstorffers renntschreibers übergeben ist, actum an Sambstag vor Johannis Bapt. Anno 13 [vgl. No. 446].

In unnser genedigen jungn frauen stubm. Item erstlich zwen tisch, ain raispetl, daran ain lidrers pedt, zwen lidren pelster, ain tebich, ein strosackb, ain alten lidren sessl, drei sidltruchenn, mer ain sessl, ain fürpanckh, ain alt clavicordi, drei fürhenng vor den fenstern, ain spiegl. — In unnser genedigen jungn frauenn camer: Item bei dem fordern fennster ain peth, daran die Pfaltzgräfin gelegen ist; ain swarctze seidene deckh, zwai küß, ain strosack. Item mer ain peth, daran die von Wirtennberg gelegen ist, plabgestraifft, 1 küß, 1 weiß abgenate deck, mer 1 weiß leinbatene deckh ain rot und grün zenndlene [?] deckh [etc.]. (Ferner „in der junck-

Digitized by Google

frauen kamer u. a. „item über den petten drei gemalte tücher"; das Stübl im Turm Hofmeisterin Stübl. — Hofmeisterin Camer.) — In der alten Hertzogin stuben: item die pennckh mit rotem tuch umlegt, ain pennck-truhen, mer bei dem fennster ain pancktruchen, in ainer truchen bei dem tisch 18 teutsche pücher, 2 tisch. An dem Fletz: item ain kasstl, darinn etlich alt schcatl, ain zinene schüssl, ain zinen zinplat. In der allten Hertzogin camer (nur einfache Möbel). Item ain camer daneben (u. a. „ain peckh mit Adam und Eva, mer zwo parbier kanndl alles messigenn"). — In dem gemalten Sal: ain schiestafl, ain tisch mit vier fuessen, ain clains sessl, ain vorpannckh, 1 ahorner tisch auf vier füessen. (Ferner „Toltzers camer, Silberstübl, Hofmeisterscamer, Sneider camer, auf dem ganng, Türhüters Thurn".) — In der neuen stuben: item zwen tisch, ain truchen. — In der neuen camer: item ain spannpeth, darinn drei langlidern pelster, 2 lidern sessl, ain weiß madratz, ain kupfern glutpfann, ain petl, ain umbhang für ain vennster. (Ferner Pueben camer, Koch camer, Schneider stubm, Kellner camer, Kuchenstubl, Junckfrau stubn, in dem inneristen Torstübl.) (*Kreisarchiv, H. A. R. 52, 52*)

422 1514

Amtleute (u. a.). Urmaister: Michl Amereller (sonst wie 1513). — Vierer. Goldschmiede: Jacob Leupolt, Mathes Zaissinger. — Schlosser (etc): Wolfgang Kergl, Wolfgang Hainrich, Linhart gschmeidmacher, Hans Törper sporer. — Maler (etc.): Jan Polegkh, Sigmund pildschnitzer, Hans Spatzenhauser, Fridrich glaser. — Zimmerleute: Maister Hans Tietl, maister Michel Semler. — Maurer: Maister Ulrich Geittinger, Maister Wolfgang Rinckler. (*Ratsprotokoll*)

423

[Besoldungen wie 1511, doch statt O.-Maurer Sebastian: „maister Wolfgang (Ringler)]. — (Ratsgeschäft) Item 3 ℔ 4 ß zalt ainen pildsnitzer für den man [Mond?], den man wolt auf Sand Peters turn gebraucht haben. — Item 4 ℔ 3 ß zalt maister Michel Amareller den turnern für ain kupfrem kampast und für 2 zaiger zu der ur an Käffingergassn. — (Was man umb zeug geit): Item 12 ℔ 4 ß 15 ₰ zalt Jan Poleck maler von 3 zaigern an Sand Peters ur und von 3 scheuben daselbs mit feingolt anzestreichen und zu vergulten, desgleichen von den zwaien zeigern auf Käffinger turn zu vergulten ... (Was man verpaut): 12 ℔ 7 ß 29 ₰ Rainer selb 16 und 24 arbeitern an 5 tagen gearbaidt an der Tringkstuben, die gepültzt und pogkstal, auch puteraunen zu dem gwölb in den khöller der Tringkstuben gemacht [u. noch mehr Ausgaben f. d. Tr.] (*Stadtkammerrechnung*)

424

Heutzinger maler [derselbe Eintrag wie 1512]. Maister Linhart stainmetz. 132 fl rh hat er auff dle seullen empfangen und allerding mit im abgerait an der camer an Mitichn nach Letare anno 12 [!] ... 1 stuck märblstain im geben für 12 fl rh. — Jan Poleck. 10 ℔ im zu geben vom vergollten der seullen, wappen und panner ze malen und was an dem prunen ze machen. (*Stadtkammermemorial 1514*)

425

Christoph, der Sohn Gilg Sesselschreibers ist mit diesem am Grabmal Kaiser Maximilians beschäftigt. Vgl. 377. — „Sigmund Schnitzer [!] bekleidet 1514 die Stelle eines Hofmalers". Nagler, K.-L. 9 (1840) unter Hans Muelich. — 14. Dez. 1514. Herzog Ludwig v. Bayern legt bei der Stadt Augsburg Fürsprache ein für Sigmund Haffner, Bildhauer und Bürger zu München, der ihm als ein frommer, redlicher und besonders geschickter und guter Werkmann berühmt wird, ihm die Arbeit und Lieferung der Steine aus seinem, des Hafners Steinbruch zu einem oder zwei Brunnen in Augsburg oder doch wenigstens weitere Bestellungen auf Steine zu übertragen. Abschrift einer im Augsburger Stadtarchiv befindlichen Urkunde. (*München, Stadtarchiv*)

426

Erziehung des Herzogs Ernst (geb. 13. Juni 1500)

H. Ludwig an H. Wilhelm. 30. Juni 1514. Nachdem Ernst den geistlichen Stand ergreifen soll, ist L. der Ansicht, „das gut wär den gedachten unsern bruedern auff ain universitet, nemblich gen Inglstat oder Paris in Frankreich zu schicken und die weil Herzog Wolfgang Pfalzgraf, wie eur lieb weis, ain zeit zu Paris gewest und noch ist, wil etlich für gut ansechen, das sein lieb auch gen Paris ... in betrachtung das gemelt unser brueder doselb. zu Paris zusambt seinen studieren die franzesischs sprach und manier lernen mecht, und achten, ob schon sein lieb jetz ein zeit zu Inglstat wer und dar-

Digitized by Google

nach auf ein ander unifersitet darvon verruck, das solchs gedacht unser unifersitet zu Inglstat mer nachtails dan fürding bracht . . .

(*Fürsten-Tom. XXIII f. 86*)

427

Ausgaben des Klosters Polling.

Item mein Herr hat mayster Niclas dem Schlesier [aus München] der figuren in der capellen in dem grossen pogen gar endricht und bezalt nemlich 11 fl und 21 maß . . . auch seiner hausfrauen 1 fl und seinen sun Niclas 29 ß . . . anno 14. (*K. L. Polling No. 77 f. XXX*)

428

Herzog Wolfgang und Polling.

Niclas Horverk, Maler, an die Herzöge Wilhelm und Ludwig [ca. 1514]. Der verstorbene Herzog Wolfgang sei einmal in Polling gewesen und habe „im doselbs zwo materien, nemblichn unser frauen schiedung und hindfart in des gotzhaus doselbs neuen refent malen zelassen fürgenommen" u. zwar auf seine Kosten. Der Prälat habe darauf ihm, dem Maler, den Auftrag gegeben. „Hab auch darauf maß und nach laut der fürgab tafln lassen machen zu den angezaigten zwaien materien, sie zu dem gemälde zugericht, entworffen und wol halbe gemacht." Inzwischen sei Herzog Wolfgang gestorben. Die Herzöge mögen „verfüegen, das mit obbemelten figurn E. f. gn. vettern fürnemen und geschäft nit verhindert, die taflen angenommen und an die end dahin sie sein F. gn. verordnet, als onzweifel seiner gn. hofmaister und prelaten guter gedechtnus sein genomen worden und ich armer damit nit am schaden lig und mir in der gwalt beleiben. Das beger ich umb E. f. gn. [etc.] . . underteniger mitburger alhie Niclas Horverk maler."

(*Fürsten-Tom. XXIV f. 148*)

429 **1515**

Aus dem Hofhalt Wilhelms IV.

1515. Mit maister Hannsen [Ostendorfer] hofmaler ist gehanndlt, das costgelt wie er das, als m. gn. h. zu Landshut gewest ist, gehebt hat, anzunemen. Darauf ist sein antburt. Estlich als mein g. h. herzog Albrecht ine an des alten hofmalers seines vetters stat von Straubing herauf gebracht, hab ime sein gnad zuerkennen geben, wie das er ine alein umb wesentlichait der vorgeschehen peu bestellt, derhalben er ime ainen ringren sold dann voriger hofmaler gehebt, ernennt hat. Mit dem gnedigen erpieten, so seiner gnaden son zu ainem wesen kamen, alsdann der arbait mit renndecken und sliten malen und vil andern zum ritterspil gehorig auch vil mer werd. Alsdann erkenn und well im sein gnad des allten malers sold auch verschaffen, das sei aber nit bescheen. Darauf begert er, dieweil er mit dem costgelt nit kann auskomen mit gnad darein zusehen, dadurch er nit so gar ain schaden lig.

(*Fürstensachen No. 322*)

430

(Aeußerer Rat): Aßm Grasser. — Vierer. Goldschmiede: Peter Herwinger, Simon Dutzman. — Schlosser (etc): Wolfgang Kärgl, Wolfgang Hainrich, Linhart gsmeidmacher, Hanns Törper, sporer. — Maler (etc.): Jan Polegkh, Sigmund Hafner, Andre Fachner, Fridrich glaser. — Kistler: Jörg kistler auf der Roßschwemm, Hainrich Greißl. — Zimmerleute: Maister Michel Semler, Maister Hans Tiechtl. — Maurer: Maister Ulrich Grinttinger, Wolfgang Rinckler. — (*Ratsprotokolle*)

431

(Der stat steur): Item 7 ß eingenommen vom Treml maler sein 3 nachsteur [vgl. auch 437!] — Item 2 ß eingenommen die steur von Hannsen Schopser puechfüerer. — (Was man umb zeug geit): Item 14 ℔ 13 ß zalt maister Jan Polägk dem maller von 11 wägen und khärren in dem zeughaus von ölfarb anzestreichen und von den zwain tachung und 3 fanen, auch von dem ofenfüeß und 2 khästlen, alles Tringkstuben zugehörig und von 2 visierung zu der Trengkstuben und vensterwerch der schilt. — (Was man aus der stat camer verpaut): Item 2 ℔ 6 ß 17 ß zalt maister Wolfgang selb aus 20 arbeitern von 6 tagen gearbeit ain gwelb unter der drinckstuben . . . (*Stadtkammerrechnung*)

432

(Prunngasse: Leonhart Gschwendtners Haus) Die Vierer des Handwerks der Leinweber verkaufen 1/8 fl aus diesem Haus an Wolfgang Müelich maler, Katharina uxor. Actum Erchtag Petri et Pauli 1515.

(*Grundbuch Haggenviertel 1573 f. 436*)

433 **1516**

Äußerer Rat: Aßm Grasser. — Vierer. Goldschmiede: Bernhart Wenig, Sigmund Dutzman. — Schlosser (etc.): Wolfgang Kärgl, Wolfgang Hainrich, Peter Pirnpruner, Linhart gschmeid-

Digitized by Google

macher, Hanns Törper sporer. — Maler (etc.): Michel Ölgast, Sigmund Hafner, Andre Fachner, Fridrich Pruner glaser. — Kistler: Jörg, kistler auf der roßschwemb, Hainrich Greißl. — Zimerleut: Maister Michel Senckler, Maister Hans Dietl. — Maurer: Ulrich Gintinger, Wolfgang Rinckler.

(*Ratsprotokolle*)

434

(Ratsgeschäft) Item 1 fl 1 ß 23 ₰ ausgeben umb pergamen einpintterlon und sambt ainen drinckgelt die neu erclärung der lanndsfreiheiten zeschreiben. — Item 133 fl zallt Jon Polegk der stat maler von der Trinkstuben allenthalben zusambt der stat haus und weinstadl ze malen, darinn sind 11 fl sein knechts trinckgelt und seiner hausfr. 1 fl. — (Was man umb zeug geit) Item 2 fl 5 ß 10 ₰ zallt maister Jon Poleckn maler von dem steurfan neu gemalt von ölfarbe, den zwilch und annders dartzu geben, mer für ain truhenwagen swartz angestrichen und für ain eysene tur anzestreichen.

(*Stadtkammerrechnung*)

435

18. Nov. 1516. Das Haus des „Asm [Grasser] schnitzers" liegt neben dem Hause der Bürgerseheleute Ambrosi u. Barbara Ursprenger in der Kreuzgasse, hinten an die Prannersgasse stoßend. (*Münchener Gerichtsurkunden No. 613*)

436

Ausgaben des Klosters Polling.

Item mein genediger Herr von Polling ist vertragen mit maister Nicklaß Schlessinger von wegen der cappelln so durch Hertzog Wolffgang gefrimt hat laut ainer quitung, so er, Schlessinger, meinem herrn geben hat, nämlich so hat mein her abkauft das ain blat umb 18 fl und 40 ℔ schmaltz . . . Sonntag nach Laurenti a° XVI. (*K. L. Polling No. 77 f. XXX; vgl. auch oben No. 428*)

437

(In Landshut ist beschäftigt 1516, Dreml. Hofmaler, 1519 genannt Hanns Dremel, Hofmaler. Buchheit, Tafelgemälde Seite 3; vgl. auch 431! — In St. Zeno bei Reichenhall befinden sich zwei Tafelgemälde, Darstellung des Todes und der Himmelfahrt Mariä, jedes mit dem Bildnisse des Stifters H. Wilhelm von Bayern 1516, nach den Kunstdenkmälern S. 2905 dem Hans Olmdorfer zugeschrieben.)

438 **1517**

Aeußerer Rat: Aßm Grasser. Amtleute. Urmaister: Amerellers schwager. Vierer. Goltschmiede: Bernhard Wenig, Peter Herbinger. — Schlosser (etc): Wolfgang Kärgl (und) Wolfgang Hainrich, schlosser; Peter Pirnpruner, Linhart gsmeidmacher, Hans Täprer sporer. — Maler (etc.): Michel Ölgast, Sigm. Hafner, Andre Fachner, Fridrich Pruner, glaser. — Kistler: Jörg kistler, Hainrich Greißl. — Zimerleut: Hanns Tietl der allt, Maister Andre. — Maurer: Ulrich Gyttinger, Wolfgang Rinckler.

(*Ratsprotokolle*)

439

(Statsteur): 2 ß eingenommen von Caspar Ölbl puechvierer sein steur. — [Besoldungen]: Oberzimmermann Rainer 20 fl; Unterzimmermann Meister Peter „1 fl 1 ß ₰ zalt ime die quotember pfingsten, als er angestanden ist." Obermaurer 4×3 fl 3 ß, Untermaurer „maister Sigmund 1 fl 1 ß zallt ime die quattember Michaelis als er angestanden ist". Uhrrichter 4×5 fl 1 ß. — (Potenlon und zerung): 3 fl 5 ß 29 ₰ zallt zerung maister Aßm Grasser und Rainer, alls sie ain rat gen Peilberg [Beuerberg] des wassers halben auf ansynen des bischofs ze Freising verornndt hat. actum in der wochen Cantate. — (Was man umb zeug geit): Item 32 fl 5 ß 5 ₰ zallt maister Jon Polegk maler von der ur zu Unnser Frawen gegen Neunhauser thor, davon 2 fl 1 ort [½] für ain zaiger gegen dem marckt mit feingoldt zu verguldn, 11 ß von den siben thörn swartz angestrichen und das eisenwerk rot, von ainem 4 fl und die pasteien sind darein gelassen. act. und mit im abgerait an Erichtag vor trium regum.

(*Stadtkammerrechnung*)

440

Ausgaben des Klosters Polling.

Item maister Nicklas Franck [aus München] ist die arbayt zalt die er an den plättern in unser capell than hat, die maister Niclas Schlesier angefangen hat, hat im der Vend geben 2 gulden und ich 2 gulden als im die arbayt vertingt war, darnach als er die plätter geanttwurt hat han im geben 7 gulden, ist also gar zalt . . . a° 17. (Die übrigen Einträge beziehen sich auf Abzahlungen u. dgl., worüber die Bemerkung „Nicklas Franck . . . a° 17 . . . als er gen München ist zogen mit seinem prueder . . ."). — Nicklas Franck: Item han an in gedingt ain flachn tafell in unser cappell,

Digitized by Google

wie dann die fisyer gemacht ist und sol die der maister verfertigen, ein die fisier und materi anzaigt mit gutten ölfarben und goldt etc. Und gib im dar von 32 fl und nit mer. Factum feria quarta post Francisci a° 17.

(*K. L. Polling No. 71 f. XXXv. u. XXXI*)

441

(Erasmus Grasser, Bürger in München, vergabt am 22. Okt. 1517 zur Stiftung einer täglichen Messe auf dem Altar der vierzehn Nothelfer zu St. Johann Bapt. in Pfaffenhofen verschiedene Gefälle. Obb. Archiv 27 S. 319.)

442 **1518**

Aeußerer Rat: Aßm Grasser. — Vierer. Goldschmiede: Bernhard Wenig, Peter Herbinger. — Schlosser (etc.): Wolfgang Kärgl, Wolfgang Hainrich, Peter Piernpruner, Lienhard gsmeidmacher, Hans Täprer, sporer. — Maler (etc.): Michel Ölgast, Sigmund Hafner, Andre Fachner, Fridrich Pruner, glaser. — Kistler: Jörg, kistler, Hainrich Greysl. — Zimmerleute: Hans Tietl der alt, Meister Andre Lentzueber [?]. — Maurer: Ulrich Gittinger, Wolfgang Rinckler. (*Ratsprotokoll*)

443

[Besoldungen wie 1517; Untermaurer Sigmund 1 fl 1 ß ₰ für je 1. u. 2. quart. „4 ß zallt halben quattember Michaelis alls er die nit gar erlebt hat"].

(Ratsgeschäfft) 200 fl reinisch zallt maister Aßm Grassers gelassen erben umb 10 fl ewigs gellts aus Lunglmairs haus an Neunhausen gassen, in gemainen stat kamer gekauft und die 200 fl komen von Peter Sonnderhauser her, darumb man ime ain leibting geben hat und allda umb den ewigengelt widerumb angelegt worden, an Erichtag vor Corpus Christi anno 18. (Was man umb zeug geit): 2 ß 20 ₰ zalt für 16 ℔ gemalens venedigisch glaß zu kütten per 5 ₰. 14 fl 28 ₰ zalt Maister Jon Poläckn maler von 41 vennster und läden mit ölfarb angestrichen an dem neuen thurn, ain krucifix, zway wappen gemalt und die grossen zway thör angestrichen, an der trinckstuben das abgefalln malwerch widerumb verneut, ettliche pretter für die kästen mit ölfarb angestrichen, und annder klain ding, abgerechnet eodem die Apoloniae 19.)

[Unter den Wertsachen im Besitze der Stadt]: ain vergulte zwifache scheyrn, die ist unser gnedigen frauen der Margräfin geschenckht worden. — Ain vergüllte scheyrn von maister Aßm Grasser [vgl. No. 488].

(*Stadtkammerrechnung*)

444

Rüger, Maurer: Item wir haben geben den Zimmerleuten 8 ℔ und 1 ₰ von zwainhundert und von siben und sibentzigk tür ze machen in die rinckmaur . . Suntag Reminiscere 1518.

(*Baumeister-Rechnung 1517*)

445

Leonhart Lunglmair, pierpreu, Magdalene uxor verkaufen 10 fl um 200 fl an Hannsen Khaltenprunner, Heinrich Khaltenpruners Sohn, Georgi 1481. Asmus Grasser verkauft 10 fl, „so von dem Khaltenprunner erblich an in kummen" weiter an die Stadt, Pfinztag nach Ostern. [Vgl. oben No. 443; Grasser scheint demnach zwischen Ostern und Pfingsten 1518 verstorben zu sein.]

(*Grundbuch, Haggenviertel 1440 f. 514*)

446

Möbel und Räumlichkeiten der Neuveste 1518

„Neufesst. Vermerkt den Hausrat, so in der Neuenfesst in beysein Hr. Jheronimen von Seibolltstorff durch mich Scheitt rennt-schreiber auffgeschriben ist. Actum am abennt Batholomei Ao. 18 . . [vgl. No. 421] In meiner gd. jungn frauen stuben: item erstlich zwen tisch, 3 panncktruchen, 1 lidrer sessl, darinn ain sametn küß, 1 spiegl, 1 umbhanng vor dem vennster, 1 zinen giesvaß, 1 kupfren handtpeckh, 1 messign kanndl und hantpeck, 2 zinen saltzvässl, 1 zines weichkessl, 1 kalender, 2 hirschkirn. —

In unns gd. jungen frauen kamer: 4 pettstad, 5 pedt, 3 stroseckh, 3 polster, 8 küß, 3 deckpet, 2 seiden deckh, 5 abgenät deckh, 2 rauch deckh, 2 weiß kotzn, 1 seiden umbhang, 3 himl, 2 pücher 3 pennckh etc. — (Ferner „stübl und camer im Türnndl [kleinen Turm], Hofmaisterin stuben und camer).

In der alten hertzogin stuben: item 1 tisch, 2 ledern sessl, 2 radlpetd, daran 2 stroseckh, 2 peth, 2 polster, 2 kurs, 1 fuxwämmene deckh, 1 abgenattn gollter, 2 pennckruhen, die pennckh mit rotem tuech umblegt. Am fletz darvor 1 kässtl, 1 lidren sessl, 1 messing peckh und kandl, 1 lidrens pett und 1 polster, 8 pücher, 2 leuchter. —

In der allten hertzogin camer: item 4 petstad

Digitized by Google

clain und groß, 5 pett, 3 stroseckh, 4 polster, 4 küss, 3 deckh, 1 wullene deckh, 1 gewandtkasten, 2 truhen, 1 par fürschneidmesser, 1 zinene flaschen, 8 zinen stanndtner, 1 seiden himel, 1 tischl. —

Auf dem allten sal: item 1 tisch, 1 lidern sessl, 1 schiestafl, 1 vorpannckh, 1 langs trühl. (Ferner „der camer junckfrauen camer" u. a. mit „4 püecher", „Silberstuben, Silbercamer, Hofmeisterscamer, in der camer gegen der jungen fürstin stuben über, Schneiderstuben" (u. a): „1 kalender, 1 schach"), Schneidercamer, Thüerhüetters Thurn, Junckfrauen stuben, in der alten fürstin neuen stuben, in der camer dabei, am fletz darvor, Hauspflegers Turn, Puebm camer, Cristof torwarts camer, auf dem hindern tor in des Schmidts Turn, Keller. Kellers camer, kuchen" überall nur einfachste Möbel u. Geräte).

(*Kreisarchiv, H. A. R. 22,52*)

447 **1519**

Amtleute: Uhrmaister Michael Amereller ausgestrichen, dafür „Maister Jörg. Ober- u. Untermaurer Wolfgang u. Conrat Rainer. — Vierer: Goldschmiede: Bernhard Wenig, Peter Herbinger. — Schlosser (etc.): Wolfgang Kärgl u. Erhart Spillmair Schlosser, Peter Pirnprenner, Sporer im Kleubergäßl. — Maler (etc.): Jon Poleckh, Michel Ölgast, Andre Fachner, Fridrich Pronner glaser. — Kistler: Jeronimus kistler, Hainoch Greiß. — Zimmerleute: Hans Dietl der alt, Michel Kipfinger. — Maurer: Ulrich Gittinger, Wolfgang Rinckler.

(*Ratsprotokoll*)

448

(Der Stat steur) 2 ß eingenomen von Caspar Ölbel puechvierer sein steur. — 6 ß eingenomen von Cristof Treml maler sein drei nachsteur. — 3 ß 6 ₰ eingenomen von Hanns Schopser puechvierer sein steur. — (Bürgerrecht): 4 ß eingenomen von Sigmundn Slecht maler sein burckrecht. — (Was man umb zeug geit): 1 fl 1 ß zalt Linhart Eschlburger maler von etlichen thürn anzestreichen auf der Iserprucken und anders ze pessern — 1 fl 2 ß 7 ₰ zallt Jon Poleckenns säligen erben um ettlichs malberch. — [Silberschatz der Stadt]: ain zwifache vergullte mullaun [Melone], ain vergullt zwifach trinckgeschir von brobst doctor Neunhauser säligen herrürnndt, zwen silbren schin pecher auf füessen mit vergultdn raiffen und klaidung, ain vergullte scheyrn von maister Aßm Grasser herkommen, zwainzigkh schinpecher mit vergull en raiffen. [Genauer wiederholt 1569 vgl Franckenburger S. 31.]

(*Stadtkammerrechnung*)

449

H. Wilhelm IV. läßt in einem Prachtpergamentcodex Messen von den Komponisten Josquin des Pres, Petro de la Rue, du Pipe, Festa, Noe Balbun sammeln und mit Miniaturen versehen. Darunter die Bildnisse: H. Wilhelm IV. 1519, Kaiser Karl V., Maximilian I., Albrecht IV., die Wappen bayerischer Städte usw., Miniaturen nach Gemälden und Holzschnitten von Wolf Huber u. a. (*Herz. Bibliothek Wolfenbüttel, A. Aug. fol. Heinemann Katalog No. 1563*)

450

(14. Sept. 1519. Das Haus an der hintern Schwabingergasse zwischen Georg Stubmayrs und der Tannerin Häuser gehört Hanns dem Körgel, Gusterer bei St. Peter und Wolf Mülach [!], Maler und Bürger zu München, Katharina, dessen Hausfrau, gemeinschaftlich. E. Geiß, St. Peter S. 330.)

Nachträge

Aus den Hofhaltsrechnungen 1438 u. 1439.

451 **1438**

Item 12 lib. dn. geben dem Chuntz seidenater für 12 uncz golds, die er kaufft hat von Heiczinger, die er zu meiner frauen messgwannd nüczt. — Item 6 lib. maister Hartman maurer sein sold von zwain kottempern. — Item dem Pärtl maler von meins jungen herrn stübl ze malen 2 lib. 4½ ß ₰. — Item 34 d. dem kischtler um ram und vensterpreter in meins jungen herrn stübl und kuchl. — Item und ainen ofen gemacht in meins jungen herrn stübl, hat Fridl maurer gemacht und gestet für lon und cachl 7 ß 26 ₰. — Item dem Martel glaser um 25 glasscheiben in meins jungen herrn camer und 7 gleser in der hofmaisterin stübl 6 ß 20 ₰ ... — Item ich han geben dem hafner um den grien ofen in der neuen stuben 8 lib. 4 ß ... — (Maurer): Item darnach ist maister Härtl angestanden in der Vest die wochen, da sant Augustinstag inn ist gewesen, das Neu Haus und den alten Casten zu übergeen ... — (Zimerman): Item mayster Jörgen zimerman selbander hat er ain tag gearbait in der Vest und hat den untern und obern poden zwungen zu dem pflastern [ferner Haincz,

Digitized by Google

Ottl, Hänsl]. — (Pau zu Mentzing): Item so hat Martin glaser gemacht und verglaßt die großen venster in der großen stuben und in dem Torstübl, da sind in beiden stuben 558 scheiben, je um 2 scheiben 1 plaphart, facit 8 lib. 38. Item 4 ß um 2 schillt Prauschweig [!] und Bayrland, in der großen stuben. Item 7 ß um das crucifix in die Capell. [Ferner beschäftigt: Peter, Kistler; Jäckl, Schlosser; Ulrich, Hafner; Andre, Hafner; Maurer: Hartmann, Mertl, Petz; Zimmerleute: Maister Niclas, Cristl, Lorentz Haincz, Chunz, Werndl, Hanns Dyern, Seycz, Caspar.] (*Staatsarchiv Landshut, Rep. XXXVII, Fasc. I*)

452 **1439**

Casparn [Wintzer] Zolners rechnung an Pfintztag vor dem weissen Suntag anno (14)40 getan („eigentlich Rentmeister oder Hofzahlamtsrechnung de anno 1439"). — (f15v) Item dem Neufarer goldschmid 9 duckaten zu zwain hantpecken ze vergulden, die meins alten herrn säligen gewesen sind, schuff mein frau, fecit 8 ℔ 5 ß. — (f16) Item meiner frauen genad hat geschafft den trumetern fanen ze machen an die trumetten . . . 4 lib. 3 ß 3 ₰, hat Chuntz seidnatter selbs ein genomen. Item und dem Partl maler da von ze gulden und zemachen 5 lib. ₰. — (f16v) Item und han geben dem jungen Neufarer 13 ung. gulden, schuf mein frau zum pluemen zu den halspand, facit 12 ℔ 3 ß 20 ₰. — Item mein herr und frau haben gerait mit Chunraten seidnatter umb all sach, das im mein alter herr hertzog Ernst schuldig ist gewesen, das traff alles 31 lib. 7 ß 16 ₰. — Item und hat meiner frauen gemacht und von ornaten, tut alles 17 lib. 21 ₰. — Item und umb zeug zu den ornaten gen Inderßdorf und umb porten 4 lib. 9 ₰. Summa 53 lib. 11 ₰, dafür hat er genomen 51 lib, das ander hat er nach gelassen. — Item der Ursentalerin umb 20 lib. wachs, hat Liendl meiner frauen camer genomen an erichtag nach Palmarum zu ainem wächßin kind und füsß und orn dem heiligen Creuz gen Giesing, hat mein frau geschaft und die 8 lib. hat er zu taffliechtern gemacht, tut ze 4 plaph. 18 ß 20 ₰. — Item umb ain seul in der kirchen zu Unser Frauen meiner frauen und den junckfrauen 4 lib. 8 ß, hat Asm kistler gemacht. — Item 6 rh. gulden dem Andre maler umb ain taffl, kaufft mein herr von im. — Item dem jungen Neufarer goldschmid 16 rh. gulden, schuf mein frau zu den halspand, der wochen nach Quasimodo geniti. — Item und han im mer geben 20 rh. gulden zu dem halspand, schuff mein frau an mittichn nach Philippi und Jacobi. — Item 60 ₰ dem Ulrice cantor ze trinckgelt ain geschrift ab ze schreiben in der cantzley . . . — (f17) Item 2 ℔ lib. dem Neufarer goldschmid zu zerung selbander zu der ärczt, schicket in mein herr. — (f17v) Item dem Thoman plattner 4½ gulden rh. umb ain krebs meim herren und 6 ß 29 ₰ umb ain eysenhut dem Gumpl, schuff mein her. — Item ich han geben ainem Meychsner pergkmaister 6 rh. gulden, hat in mein herr geschaft zu der ärczt gen Amergau und 1 lib. dem Hainczen Thalmair zu zerung, der mit im ist gegangen und bei im ist gewesen, als mein her schuff, actum die wochen Cantate domino. — Item 4 unger. gulden dem Gabriel maler umb die merkatzen, schuff im mein frau, fecit 3 lib. 7 ß. — Item mer 16 rh. guldein dem jungen Neufarer zu dem halspand oder zu ainer gurtl, schuff der Rösler an sambstag nach dem Auffertag Anno 39. — (f18) Item 70 ₰ ainem floßman von 16 centen ärcz ze fürn von Amergäu in der Pfingstwochen. — Item ain gulden rh ainem hayden mit ainem part, schuf im mein herr in die Corporis Christi. — Item mein herr hat geschafft dem arcztmaister, den er wider gen Amergau schickt, 4 rh gulden, so haben er und sein gesellen hie in ainer herberg verzert 18 gros, als sy das arczt geschmeltzt haben. — (f18v) Item dem schnitzer umb ain armprost 15 ß, das hat mein herr dem Liephart gen Voburg geschickt. — Item dem trächsel 7 ß 21 ₰ umb pecher und leuchter, die er gen hof hat gemacht. actum vig. Viti 39. — Item 12 rh gulden dem Neufarer goldschmid, schuf im mein frau am freytag nach Viti anno 39. — Item so han ich kaufft grünen arras zu meiner frauen camer in der Neunfest, item von dem Strobl 49 eln arras ze 40 ₰, facit 7 lib. 80 ₰ und von dem Haugen ain gantzen arras umb 8 gulden, hat 34 eln gehabt, auch von dem Saltdenauer 28 eln, je ain eln umb 5 gr. facit 4 ℔ 3 ß, und der Lochnerin 7 eln umb 7 ß ₰ und dem Rosler 15 ₰ darzu umb faden und mer hat der Rosler arras kaufft, das im zu dem umbhang ze runnen [!] was, 11 eln vom Teyninger, je 1 eln umb 40 ₰, tut 14 ß. — (f19) Item ich han geben Hansen tischler auf dem Freythof umb zu truchen meinem herrn und meiner frauen zu dem gwand

Digitized by Google

und 1 sediltruchen und umb ain pultpet in Cappel und ain voglhaus und 6 ram ze den püchßen in die Neufest in turn und umb ain fenster in die Kuchin in der Neufest und umb vier gemaine spanpet und umb 3 grosse spanpet und zu yedem ain panck und 2 auhorne geviert tisch, da für alles 6 lib. 8 ß ... Item Fritzen kischtler auf dem Freythof umb ain neues beschlages gwandkästl 6½ lib. 10 ß. Item und han im mer geben umb 3 spanget und penck und ain geschnitzten auhornen tisch und 3 fauchten tisch und 5 panck 18 ß min. 2 ß in die Neu Fest. — (f19v) Item dem Frantzen nadler 10 ß 18 ß umb dratt zu ainem voglhaus und anders ... Item Hänsl zingiesser für 4 ziny laiechter [!] in die Cappel in der Alten Fest 8 ß 12 ß ... Item dem Paule zingiesser umb zwo zwemässig kandl und umb 3 maß kandl und 2 truncken [!] kändl und ain weichkessel und ain salczfas, das hat alles 24 lib 1 vierdung, kumpt ye ain lib umb 25 ß, tut 20 ß 6 ß ... Item so hat er mer meiner frauen gemacht ain standtner, der hat 62 lib, tut 6 lib 4 ß ß. — (f20v) Item 3 rh gulden dem Thoman platner umb ain hauben die mein herr dem Margraffen gen Inglstat schicket, schuff der Gumpell. — (f22v) Item dem Ulricn cantor han ich geben umb 44 haut pergamen zu dem antiphaner ye ain haut umb 22 ß, tut 4 lib. 8 ß, den er schreibt Item und han im an dem lon ze schreiben geben 3 lib. ß. — (f24v) Item ich han geben Hansen kischtler umb ain gros forchen truchen meiner frauen zum gwand, der wochen nach Galli 5 ß ß, hat man gen Dachau gefiert. — (f25) Item ich han geben Albrechten schnitzern umb 17 armprost, die er mein herrn geben hat und ettlichen sein dienern ... yeds um 2 lib. tut 34 lib. und 4 gr. trinckgelt. — (f32v) Item dem Hansen und Partln malern umb 80 fridfandl 2½ lib. — (f47) Gepäu. Pau zu München. [Beschäftigt Zimmermann Jörg, Glaser Martein usw.] Item dem kischtler umb ain wiegen mein jungen herrn und wiegpänck und fusspänckl meiner frauen und der hofmaisterin und vorpänck für die pett, dafür alles das mein frau und die ammen geschafft haben 9 ß 27 ß. — (f48) Item dem Hansl schmid umb 4100 preter negl zu dem gang und stall im Castenhaus und zu dem Tanczhauß und Turn ... Item und zu dem Tanczhauß han ich kaufft 6 ß latten .. facit 15 ß 2½ ß und 18 gemaine pretter zu den ärckern am turn zu decken zu 7 ß, tut 4 ß 6 ß. Item um 6 zinne knöpff in die Alt Vest auf den turn, die haben 163 lib., daran haben die alten knöpf, die ich im daran geben han 67 lib. Noch bestet 93½ lib., das ist 7 ß 18 ß, tut alles 8 lib. 7 ß 28 ß vom Paule zingiesser. Item dem Pärtl maler han ich geben von der stuben ze maln neben dem Turn 8 rh gülden und 2 gros. — (f49) Item so han ich geben Martein glaser umb 3 kraütz venster ze verglaßen im turn in der Alten Vest und in der grossen stuben neben dem turn, haben 300 scheiben, je 100 scheiben umb 12 ß, tut 4½ lib. und 4 ß umb 2 schillt in die stuben. — (f50) Item maister Jörg zimerman ist an gestanden an den turn und gang in die Neufest ze machen an erichtach nach sant Veyts tag und hat die wochen fünff werchtag mit 6 gesellen das holcz außgeschütt zum turn ... — (f50v) Item mer hat maister Jörg gearbait in der Neufest und an dem zimer zum turn in der Alten Vest die wochen nach sant Jacobstag .. — (f51) Item ... hat er gehabt tagwercker zu dem zimer auff ze ziehen auf den turn 15 taglon, yedem 2 gros tut 7½ ß. — (f51v) Item mer hat maister Jörg zimerman gearbayt an der grossen stuben, die gemalt ist bei dem turn, ain fusstilln gelegt und penck gemacht und die lewen am turn zu gericht. — (f53v) Item Fridl maurer hat mer gearbayt in der Neuen Fest und in der Alten Vest an dem turn und Tanczhaus abzetecken die wochen nach Jacobi und die wochen nach ad Vincula Petri ... Item Fridl maurer hat mer gearbayt in der Vest, angehebt das Tanczhaus ze tecken die wochen nach sant Gilgentag .. — (f54) Item Fridl maurer hat mer gearbayt in der Allten Vest, die venster ein geseczt im turn und in der stuben bei dem turn, der wochen vor sant Kathrey tag.

(*Staatsarchiv Landshut, Rep. 24 Fasc. 8 No. 100 a*)

453

Aus dem Totenbuch des Angerklosters 1424 ff.

(f2) Item anno 1404 ist dle kyrchen sant Jacobs am Anger eingefallen an der octaff sancti Prancisci umb 2 or nachmittag, aber geleich wider auff gepaut und in 4 jaren ersetzt, 1408, hat kost 1 taussent und 12 pfundt Minichner minscz. — Anno 1327 an sant Valentini des marterers abent ist nacht [!] mitternacht ain feur aufgangen am Anger umb sant Claren, und hat verhört chor und kyrchen zu sant Petter,

Digitized by Google

das spital und das gancz Tall, ain tail des alten schloß und schyr den dritten tail der stat, und sein über 30 perschon im feur verdorben. Item die 2. prunst zu Minchen ist geschechen anno domini 1418 jar am abent des heilligen marterers Georgii und ist ein gros tail der statt verprunnen unden im Tal und in der Grackenau, hat gewerdt von mittentag an pyß gen der Vesper. — (f 6) De casu ecclesie Clarissarum in Anger. Anno domini 1404 facta est ruina ecclesie sancti Jacobi Clarissarum Monaci in Anger in octava sancti Francisci hora secunda post meridiem, que in edificiis incaute habitis constabat C et XXX libras monacensium. Deinde statim nova edificata est et in quatuor annis completa, videlicet anno domini MCCCCVIII, que expensis constat mille et duodecim libras monacensium sine alimentis. Abbatissa protunc erat soror Agnes Reiswadlin, perorissa Barbara Pütreichin, custrix Katherina Nüspergerin et secunda custrix soror Beatrix Pöcznerin, procurator vero edificii dominus Gabriel Ridler... — (f 7) Anno Domini 1424 fuerunt hec domine que dederunt in edificiis ecclesie. Soror Katherina Lochauserin 38 florenos. Domina Katherina Nüspergerin decimum medium libras denariorum monacensium et medium vitrum ecclesie, quod constabat 3½ florenos reinenses. Item domina Osanna Weilbergerin 7½ libr. medium vitrum pro 2½ florenis. Item domina Anna Perkhoferin 6 libras et medium vitrum pro 3½ florenis. Item domina Elizabeth Perkhoferin dedit 8 florenos medium vitrum pro 2½ florenis reinensibus. Item Katharina Pütreichin dedit 6 florenos et medium vitrum pro 4 florenis reinensibus. Item Barbara Altmennin senior... medium vitrum pro 2½ florenis rein. ... Item Anna Ridlerin dedit medium vitrum pro 2½ florenis rein.... Item soror Anna Pertin fecit medium vitrum pro 2½ florenis rein. Item soror Ursula Pütreichin edificavit conventui domum infirmorum, que constat 64 florenos ungeros. Et dedit in edificiis ecclesie et pro vitris pro sedili et cruce in cimiterio 70 florenos ungeros. Et in edificiis refectorii et circuitus 13 florenos ungeros.... Item in edificiis ecclesie dominus Georius Frauber fecit unum vitrum supra basilica pro 20 florenis.... Item Ludwicus Pötschner et Diepolt Gumprecht, gener eius, fecerunt vitrum pro 12 florenis ungeris. Item Katherin Pütreichin fecit medium vitrum pro 6 florenis ungeris. Item Francz, Peter et Stephan Pütreich fecerunt medium vitrum pro 6 florenis. Item dominus Albertus episcopus suffraganeus episcopi Fresingensis[!] et Ludwicus Eisenman fecerunt unum vitrum pro 5 florenis reinensibus. Et ipse dominus Albertus episcopus reformavit ymaginem beatae Mariae virginis in choro in dextro latere altaris dando 4 florenos ungaricos. Item Hans Schopfer et ille Sätel fecerunt unum vitrum pro sex florenis reinensibus. — (f 10 v) Nota quod anno 1428 comparata est magna monstrantia de decem marcis argenti ad corpus Christi, que constat omnibus computatis 89 fl. ungaros, de quibus florenis 40 dedit soror Ursula Pütreichin, et Ponczirin dedit tres marcas et 3 uncias argenti. Et Paurfeintin dedit 23 solidos denariorum et domine inter se 17 florenos et 5 solidos denariorum. Residuum dedit sanctus Jacobus patronus noster. — (f 29) Anno domini 1522 obiit her Ciprianus Sirenteiner und Dorothea sein hausfrau, haben geben 100 gulden reinisch an der kortaffel für sy und all ir freunt. sy taylhafftig zu werden unser pruderschafft. — (f 42) Anno domini 1407 obiit dominus Georius Ersinger decanus ad Sanctum Petrum in Monaco, de quo habemus orologium emptum pro 40 florenis et 10 florenos pro edificiis ecclesie. — (f 52) Anno domini 1529 obiit Hans Raytt und Katherina sein hausfrau, von den hat man die schön taffel auf der capellen unser frauen pildt.

(*Altes Todtenbuech, beschriben von R. P. Hermano Sack, Guardiano Monacensi ao 1424. Hauptstaatsarchiv, München Anger K.L. No. 2*)

Digitized by Google

PERSONENREGISTER

I. Maler und Glasmaler, Bildhauer und Bildschnitzer, Baumeister (Stadtmaurermeister und Stadtzimmermeister)

Abkürzungen: B = Bildhauer, Ba = Baumeister, Gl = Glasmaler, M = Maler, Mr = Maurermeister, Sn = Schnitzer, St = Steinmetz, Z = Zimmermeister,
Vorbemerkung zu beiden Registern. Die angegebenen Jahre beziehen sich auf die erstmalige und letztmalige Nennung in den Akten. Die Zahlen verweisen auf die Nummern, nicht auf die Seiten. E. K. . . . = Einleitung (Ergebnisse), Kap. . . .

Aelbel, M. (?) 1377—1418; 33—114. — Aesslinger Centz, Gl. 1496—1509; 354, 397, 405. — Aesslinger (Astlinger) Ulrich, M. 1480; 278. — Aigenmann, M. 1403; 81. — Albrecht M. 1379—88; 37, 40, 50. — Albrecht, Sn. 1430—39; 141, 145, 146, 150, 163, 195 (Witwe), 452. — Altdorfer Albrecht, M. E. K. 4. —. Amberger Andre, M. u. Sn. 1482—96; 287, 324, 354. — Andre, M. 1405—50; 82, 84, 88, 92, 102, 105, 114, 161, 161a, 163, 174, 452. — Andre, Sn. 1411—1431, 96, 99, 105, 108, 114, 141, s. a. Wunhart. — Angermann (in), M. 1406—08; 84, 85. — Angler Gabriel (meist nur G.) 1425 (?) — 1485; E. K. 2; 130, 146, 151, 155, 158, 159, 161, 163, 166 (?), 170 (?), 174, 175, 175a, 180 (?), 182 (?), 191, 193 (?), 195, 196, 210 (?), 213 (?), 225 (?), 252, 267, 279 (?), 287, 288, 289 (?), 303, 310 (W.), 328 (W), 452 (?). Astlinger s. Aesslinger. — Bartolome (Bartlme), M. 1408—50; 88, 92, 96, 99, 102, 105, 108, 114, 125, 134, 141, 159, 161, 163, 174, 195 (W.), 451, 452. — Beck (Peck) Hans 1490; 324 Berchtold (Nons?) M. 1399—1406; 74, 76a, 77, 81, 82, 84, 85 (W.). — Berchtold v. Landshut, M. ca. 1400; E. K. 1. — Berchtold, B. u. Sn. 1342—60; 12, 15, 17. — Berchtold, B. u. Sn. 1400—06; 76a, 77, 81, 84. — Bernhart M. 1505; 387. — Brunn (Brunner) Friedr. Gl. 1507 ff; 392, 404, 411, 419, 422, 430, 433, 438, 442, 447. — Burgkmair Thomas, M. v. Augsburg 1492—93; 337a, 345. — B. s. a. P. — Christian (Kristan), M. 1392—94; 57, 62. — Christl (Christian, Cristan), Stadt-Z. 1450—74; 171—246. — Ghristoph (Kristoff) M. 1462; 195 — Christoph, M. 1490; 324. — C. s. a. K. — Diener Hans, M. 1462; 195. — Eberhart, Sn. 1438—45; 159, 163. Eisenmenger (Eisenwanger) Jörg, M.; 1480—96; 281, 324, 354. — Ellengast s. Ölgast. — Engelhart Sn. 1403; 80. — Englgast s. Ölgast. — Erhart s. Ölgast. — Eschelburger Lienhart, M. 1490—1519; 324, 354 (?), 367 (?), 368, 397, 448. — Ezbrugg Hans 1480; 278. — Fraidig (Frading, Fraiding) Jörg, M. 1482—1508; 287, 304. 324, 399. — Franck Niclas, M. 1517; 440. — Franz, Stadt-Z. 200—217; 294. — Franz, Gl. s. Karlstatter. — Franz Gl. 1503; 381. — Frid v. Altomünster, M. 1373; 30. — Fridl (Friedrich), M. 1387—90; 49, 50, 52, 57. — Friedrich v. Straubing ca. 1400; E. K. 1. — Fritz v. Landshut ca. 1400 E. K. 1. — Friedrich, B. 1422—31; 124, 141. — Friedrich, Gl. s. Brunn. — Fröhlich Hans 1478—86; 265, 271, 277, 282, 288, 299, 305. — Füetrer (Füterer, Füträr, oder nur U.) Ulride, M. 1453—96; 178 (?), 180 (?), 188 (?), 191, 195, 196, 199 (?), 203, 205, 207 (?), 213 (?), 216, 217, 221, 224, 225, 226, 231, 238, 250, 255, 257, 260, 263, 266, 278, 279, 287, 295, 304, 318, 324, 325, 330, 336, 340, 347, 349, 351, 353, 354, 356. — Gabriel, M. s. Angler, s. Maeleskircher. — Gabriel d. j., M. s. Maeleskircher. — [Ganghofer] Jörg s. Jörg v. Polling. Gaspar s. Kaspar. — Georg, M. 1508; 397. — Gilg, M. 1482—96; 287, 304, 324, 354, s. a. Sesselschreiber, Trautenwolf. — Gleismüller (Gleismüllner, Gleismaler) Hans 1436—68; 152, 154, 156, 159, 161, 163, 174, 195, 200, 217. — Görig s. Jörg. — Grasser Erasmus, B. u. Sn. 1474—1519; E. K. 4, 249, 263, 277, 279, 287 [den hier fehlenden Steuereintrag s. E. K. 4], 291, 293, 295, 297, 300a, 302, 304, 308, 309, 312, 321, 324, 329, 332, 333, 338, 339, 349, 354, 357, 362, 363, 368, 374, 374a, 377, 378, 382, 383, 388, 397, 401, 403, 414, 419, 430, 433, 435, 438, 439, 441, 442, 443, 445, 448. — Grasser Hans, M. 1498; 362. — Grünberg Jörg, M. 1474; 244. — Grundner (Grüntner, Grüntler) Georg, M. 1484—90; 297, 304, 324, 354. — H . . . M. 1390; 52. — Hafner, (Haffner) Sigmund, M. u. B. 1495—1518; 352, 354 (?), 358, 368 (?), 369, 371 (?), 372 (?), 373, 397, 398, 403, 404, 406, 411, 414, 425 (?), 430, 433, 438, 442 s. a. Siegmund. — Haimeran (Haemeran, Heimeran, Haymeron), M. 1378—97, 35, 37, 40, 44, 45, 49, 50,

Digitized by Google

52, 57, 59, 62, 66, 68, 70. — Halbwax (Halbax, Halbays), M. 1456—84; 184, 195, 251, 294, 296. — Haldner (Halder) Hans, B. u. St. 1441—1486; E. K. 3 u. 4; 161, 163, 187, 191a, 192, 199a, 200, 201, 205, 207, 211, 213, 227, 231, 234, 239, 248, 256, 257, 263, 266, 287, 304 (W.) 308. — Haldner Mattheis (Bruder des H. H.), B. u. St. 1462 bis 1500; 195, 248, 255, 287, 299, 300, 304, 305, 306, 324, 354, 368. — Haldner Marx (Sohn des H. H.), 1474—1501; 248, 304, 324, 354, 368, 374. — Hans, M. 1393—1423; 59, 62, 68, 82, 88, 99, 105, 108, 114, 125 s. a. Hans v. Speier u Polaner. — Hans, M. 1439; 452. — Hans, M. 1482; 287. Hans, Hofmaler s. Ostendorfer. — Hans v. Speier (I), M. 1410—12; 92, 96, 98. s. a. Hans u. Polaner. — Hans v. Speier (II), M. [?] 1490. 324. — Hans der Steinmäzzel 1376—1419; 32, 49, 50, 58, 105, 108, 114, 117. — Hans (Hansl), Sn. 1368—72; 22, 24, 27, 29 s. a. Suntag. — Hans, Sn. 1423—51; 125, 175b. — Heinrich, M. 1415—19; 105, 108, 114, 117. — Heinrich, M 1486; 304. — Heinrich v. Straubing, Stadt-Z. 1470—80; E. K. 3; 224, 229, 230, 234, 244, 246, 255, 271, 281. — Heinrich v. Ybs, St. 1390; 53. — Heinrich, St. 1426; 132. — Heintz, Sn. 1406; 84. — Heytzinger (Heutzinger) Jacob, M. 1500—14; E. K. 4; 368, 403, 408, 416, 424. — Holer Heinrich, M. 1390—1418; 52, 57, 59, 62, 70, 74, 76a, 77, 81, 82, 84, 85, 88, 92, 96, 99, 102, 105, 108, 110, 116, 120. — Hollandicus Jan s. Pollack. Horverk, Niklas, M. 1514; 427. — Huber Wolf, M. 1519; 449. — Jacob (Jecklin), M. 1394—1423; 63, 67, 71, 75, 79, 81, 82, 83, 84, 85. 86, 88, 92, 93, 96, 97, 99. 100, 102, 103, 105, 109, 111, 114, 115, 117, 125. — Jacob, Sn. 1477—1500; 260, 281, 304, 324, 354, 368. — Jan s. Polack — Jeronimus, M. 1500; 368. — Jobs, M. 1399—1403; 74, 76, 77, 81 (W.), 92, 96, 99. 102. — Jobs, M. 1490; 324 — Jörg, Gl. s. Schaffer. — Jörg (Görig, Bruder des Liendl), M. 1373—88; 30, 33, 35, 37, 45, 50, 52, 57, 59, 62, 66, 70, 74, 76a. 77. — Jörg, M. 1482—1500; 287, 368, 403 — Jörg, M. s. Reicher. — Jörg, Sn. 1409—36; 90, 106, 109, 111, 114, 115, 144, 145. — Jörg, Sn. 1482—1500; 287, 291, 304, 324, 367. — Jörg v. Polling (Jörg v. Halspach, Jörg Maurer [Ganghofer]. 1441—88; E. K. 3; 160, 164, 217, 220, 222, 224, 223, 225, 229, 230, 234, 239, 241, 244, 246, 251, 254, 255, 262, 263, 270, 271, 272, 274, 275, 279, 281, 283, 287, 289, 294, 295, 296, 299, 300, 304, 306, 309, 316. (Margarete, s. Frau 164. Wolfgang, sein Sohn 1473; 239; Konrad [Fürholzer] s. Schwiegersohn 1479; 274.) — Jörgel, M. 1415; 106. — Johann, Sn. 1319—20; 1, 2. — Johann de Munic, M. 1450, 173. — Kaiserslautner Hans, Gl. 1469—90; 221, 305, 318, 325. — Kamer Hieronimus, M. 1496; 354. — Karl v. Landshut, St. 1426; 132. — Karlstatter Franz (meist nur Franz) Gl. 1459—79; 188, 196, 200, 206, 216, 226, 229, 250, 255, 260, 265, 271. — Karst (Karsthans, Karsthansl) Hans, Z., 1427—72; 137, 234 (†). — Kaspar (Gaspar), Sn. 1397—1400; 70, 74, 76. — Kassauer Hans, M. 1406—12; 84, 85, 88, 96, 99. — Kistenfeger Jacob, Gl. 1496; 355. — Konrad (Chunrat, Chuntz) v. Amberg, St. 1395—1440; 66, 68, 74, 76a, 77, 82, 83. — Konrad, Gl. 1473; 266. — Konrad, M. 1387—93; 49, 50, 57, 59. — Konrad Kuntz, M. s. Sachs. — Konrad, B. 1398—1420; 73, 75, 78, 79, 86, 89, 90, 93, 97, 100, 103, 114, 117, 121 (s. a. Konrad v. Amberg u. Stadler Konrad). — Konrad, St. 1368—92; 24, 49, 52, 57. — Konrad. St. 1411—41; 96—161. — Konrad, Z. (Bruder des Heinrich v. Straubing) 1471—83; 230—294 (†). — Kriechpaum Martin, M. 1472; 237. — Kriechpaum Ulrich (Neuhauser?), 1472; 236, 237. — Kuckenbeck Hans, M. 1493; 346. — Kumnauer Hans v. Landshut, St. ca. 1400; E. K. 1. — K. s. a. C. — Lämpl Heinrich, M. 1482—1500; 287, 304, 307, 315, 317, 324, 354, 365, 368. — Lauterbach, Z., s. Niclas. — Leeb (?) Wolfg., St. 1509; 403, s. a. Wolfgang. — Liebel, M. 1399—1440; 74, 82, 84, 85, 96, 99, 102, 105, 108, 114, 125, 159. — Liendl (Lienhart), M. 1388—1406; 50, 52, 57, 59, 62, 66, 70, 74, 76, 76a, 77, 81, 82, 83, 84. — Lienhart, M. s. Eschelburger. — Löffler Hans, B. 360. — Lucas, Ba., s. Rottaler. — Mäleskircher Casp., M., 1493—1509; 343, 354, 360a, 368, 369, 403 — Mäleskircher Gabriel (Machselkircher, Malitzkircher, Machlkircher, Machelskircher, Mauleskircher, Malachacker, Gabriel der junge), M. 1441—1495; 161, 162, 170 (?), 178, 180 (?), 182 (?), 185, 188 (?), 192, 193 (?), 195, 198, 202, 203, 205a, 207, 210 (?), 211, 213 (?), 216, 221, 224, 225 (?), 229, 230, 231, 233, 238, 239, 240, 244, 250, 255, 256, 257, 260, 265, 266, 268, 279, 287, 290, 292, 295, 299, 304, 305, 314, 316, 324, 325, 326, 327, 331, 336 340, 343, 344, 347, 352 (†), 354, 357 (Witwe), 452 1438 (?), E. K. 2. — Mänhart (Manhart) Peter, Stadtmaurer, 1460—92; 191, 196, 203, 211, 224, 230, 234, 244, 251, 254, 258, 263, 271, 272, 279, 283, 294, 296, 299, 300, 306, 316, 319, 327, 334. — Märher, M. 1486; 304. — Mair von Freising, M. 1490; 324. — Mang von

Digitized by Google

Landsberg, Gl. 1478; 266. — Marquard, Sn. 1390; 52. — Martinus pictor (Martein, Mert), 1362—81; 20, 22, 24, 29, 31, 33, 35, 37, 40, (Witwe) 44, 45. — Martin, Gl. 1436—82; 152, 191, 198, 289, 291, 451, 452. — Martin (Martein, Mert), M. 1407—45; 85, 90, 93, 97, 107, 113, 115, 117, 119, 120, 123, 125, 141, 142, 159, 161, 163. — Martin, Sn. s. Mertel. — Marx, M. 1482—1509; 287, 304, 324, 354, 368, 397, 403. — Marx, St. s. Haldner. — Matheis, Sn. 1450; 174. — Matheis v. Eichstätt, St. 1473; 239. — Mauritz, Sn. 1448; 166. — Meczinger Ulrich v. Regensburg, M. ca. 1400; E. K. 1. — Mertl, M. s. Martin. — Mertel (Martein), Sn. 1381—93; 42, 48, 49, 57, 59. — Meschelfelder Lienhart, M. 1503; 380. — Michel, Gl., s. Sengenrieder. — Michel v. Pfarrkirchen, Ba., 1474; 246. — N . . ., M. 1508; 397. — Muelich Wolfgang, M. (auch Zentz) 1500 ff; 372, 403, 432, 450. — Narciss, Sn. 1445—48; 163, 166. — Nettenauer Ulrich, M. 1494—97; 348, 360. — Neuhauser Ulrich, M. 1450—72; 171, 174, 177, 178 (?), 180 (?), 188 (?), 192, 195, 199 (?), 200, 205 (?), 206, 218, 224, 229, 233, 235, 237 (?). — Niclas, M. s. Schlesitzer. — Niclas von Lauterbach (oder nur Niclas, Stadt-Z. 1421—50; E. K. 1; 123, 124, 126, 127, 129, 131, 134, 137, 138, 139, 142, 145, 158, 171, 451. — Nons, M. s. Berchtold. — Oder (Oeder) Hans, M. 1431—45; 141, 159, 163, 174. — Ölein Hans, Gl. 1481—94; 282, 299, 347, 597 (Witwe). — Ölgast (Englgast, Ellengast, Erhart) Erhart, M. 1474—1509; 244, 254, 265, 271, 282, 287, 294, 304, 309, 315, 318, 324, 325, 331, 333, 334, 336, 346, 347, 352, 354, 355, 363, 368, 373, 377, 378, 383, 386, 389, 392, 397, 398, 403, 404. — Ölgast Michael, M. 1508 ff; 397, 417, 433, 438, 442, 447. — Oertel Konrad, M. u. Gl. 1368—1403; 22, 24, 29, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 49, 50, 52, 57, 59, 62, 66, 70, 74, 76a, 77, 81 (Witwe), 96 (W.), 99, 102, 108. — Olmdorf v., Olmdorfer Hans s. Ostendorfer H. — Ortolf, St. 1462; 195. — Orttel, Stadt-Z. 1396—97; 69, 71. — Ostendorfer Hans (meist nur Hans, Hofmaler Hans, irrtümlich Olmdorf), 1503 ff; E. K. 4; 381, 385, 388, 395, 410, 410a, 429. — Oswald v. Regensburg, M. ca. 1400; E. K. 1. — Ott, M. 1401—1411, 47, 81, 82, 85, 88, 89, 90, 92, 96, 99, 102, 105, 108, 109, 114, 117, 118, 119, 121, 122, 125, 126. — Ps. auch B. — Perckhauser Christoph, Sn. 1450; 172. — Perger, Sn. 1412—13; 101. — Perntritt, M. 1397—99; 70, 74. — Peter v. Straubing, M. 1375—91; 31a, 56. — Peter, M. 1399—1440; 74, 76a, 77, 81, 82, 92, 95, 96, 99, 102, 105, 113, 114, 125, 159. — Peter, M. 1482; 287. — Peurl Oswald, M. 1508—09; 397, 405. — Planckenhofer Hans, M. 1467; 215. — Polack (Poleck, Polegk, Polonus, Hollandicus, Jan) Jan (Hans, Johann), M. 1482—1519; 287, 298, 299, 300, 301, 303, 303a, 304, 313 (?), 316, 319, 323, 324, 327, 334, 335, 337, 340, 343, 349, 353, 354, 355, 356, 359, 360a, 368, 369, 370, 384, 386, 387, 390, 392, 393, 397, 399, 403, 406, 411, 412, 413, 415, 419, 422, 423, 424, 430, 431, 434, 439, 442, 447, 448 (Erben). — Polaner Hans, M. 1413—24; 102, 103, 105, 117, 125, 128 (s. a. Hans, Hans von Speier). — Polaner Peter, M. ca. 1400; E. K. 1. — Poltz Christoph, M. 1486—96; 304, 354. — Poltz (Pöltz) Pauls, M. 1508—09; 397, 403. — Preyß Hans, M. 1500—1508; 368, 397. — Prunn, Gl. s. Brunn. — Rainer Conrad, Stadt-Z. 1500 ff; 369—447. — Randeck Erhart, Mr. u. St. 1449—87; 169—309 (†). — Randeck Ulrich, Mr. u. St. 1481—1509; 286, 318, 322, 324, 354, 358, 361, 368, 373, 275, 383, 384, 386, 404. — Regl, M. 1508; 397. — Reicher Jörg, M. 1400—41; 159, 161. — Rinck Lienhart, B. 1496; 354. — Rinckler (Ringler, oder nur Wolfgang) Wolf., Stadt-Mr. 1500 ff; 414—447. — Roritzer Conrad 1474; 246. — Rottaler Lucas, Ba. u. St., Stadt-Mr. 1487—1508; 309, 315, 316, 318, 319, 327, 330, 334, 349, 361, 364, 374, 376, 379, 387, 399. — Sachs Conrad (meist nur Cunz Conrad), M. 1418—48; 114, 117, 121, 125, 128, 137, 141, 153, 157, 159, 161, 163, 166, 186 (W.), 195. — Schäffer Jörg, M. 1500; 368. — Schäffer Jörg, Gl. 1465—67; 203, 211. — Schlesitzer (Schlesier, Schlesinger, auch nur Niklas) Niklas, M. 1482—1517; 287, 304, 324, 354, 358, 368, 381, 389, 397, 398, 400, 403, 409, 427, 436, 440. — Schnitzer, B. 1439; 452. — Schnitzer Andre, M. 1410; 92. — Schnitzer Hans, M. 1394; 62. — Schnitzer Jörg, M. 1491; 331. — Schnitzer von Landsberg, B. u. St. 1392—1407; 57, 59, 86. — Schnitzer (?) 1486—1490; 304, 324. — Schön Erhard, M. ca. 1460; 191a. — Schön (Schönhanns) Hans, M. 1471—1509; 229, 238, 254, 287, 294, 324, 327, 356, 368, 397, 403. — Schreiber Hans, M. v. Straubing, ca. 1400; E. K. 1. — Seisler (Zeisl) Brosi, B. 1507—09; 397, 403. — Seitz, B. 1361—78; 18, 23, 25, 36. — Sengenrieder Michael, Gl. 1470—1501; 224—373. — Sesselschreiber Gilg, M. 1500—1514; 368, 377, 388, 394, 425, s. a Gilg. — Sigmund, M. 1482; 287, s. a. Hafner. — Sigmund, B. 1508 ff; 414, 415,

Digitized by Google

419, 422, 425, s. a. Hafner. — Simon Hans, Ba. Mr. u. St. 1379—1415; 37—105. — Slecht Sigmund, M. 1519; 448. — Speier Hans v., s. Hans. — Spindelwager (Spinnelwager) Jacob, Stadt-Z. 1484—90; 296—327. — Stadler Kasp., B. u. St. 1399—1431; 76a, 77, 81, 82, 84, 85, 94, 96, 97, 99, 104, 105, 108, 125, 141, 161. — Stadler Konrad, B. 1407—1414; 86, 104, s. a. Konrad. — Steinmäzzel 1345; 13. — Steinpeck Ulrich, M. 1383—93; 45, 49, 52, 57, 59. — Stephan (Steffan), B. u. St. 1392; 57, 58. — Stephan, M. 1394—1419; E. K. 1; 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 76a, 77, 80, 81, 82, 84, 88, 92, 96, 99, 101, 105, 108, 114, 117. — Stephan (Steffl), M. 1486; 304. — Stephan, B. 1508; 397. — Sternsecher, M. 1403—05; 81, 82. — Strobl Hans, Ba., Stadt-Mr. 1419—39; 118—158, 452. — Suntag Hans, B. (gewöhnlich Hansl, Hans) 1368—1395; 22, 24, 27, 29, 66. — Trager Hans, Ba. 1466—81; 209—284. — (Traut Hans s. Hans v. Speier II?) — Trautenwolf Egidius, M. u. Gl. (?) 1485—86; 303a, 308, s. a. Gilg (?). — Treml Hans, Hof-M. 1515 ff; 431—48. — Ulrich (Ull), M. 1368—99; 22, 24, 27, 66, 70, 74, 76a, 77. — Ulrich (II), M. 1403—1423; 81, 82, 84, 85. 88, 92, 96, 99, 102, 105, 107, 108, 114, 117, 125. — Ulrich v. Rastatt (Ulrich II?), M. 1407—1414; 87, 104. — Ulrich (Ullein), B. u. St. 1367—85; 21, 22, 28, 42, 47. — Vital, M. 1405—31; 82, 84, 85, 93, 96, 97, 99, 108, 111, 114, 117, 119, 120, 125, 126, 127, 141. — Weichselgartner Wolfg., M. 1496; 356. — Wilhalm, M. 1508—09; 397, 403. — Wilhelm, B. 1438—62; 159, 161, 195. — Winhart Andreas, M. 1480—88; 281, 315. — Winhart Hans, Gl. 1485—1512; 300—414. — Winhart Hans, M. 1480; 281. — Wolfgang, M. 1441—45; 160, 161, 163. — Wolfgang. St. 1508—1511; 397, 403, 406, 411 (Leeb?). — Wunhard Andreas, B. 1417; 113. — Zaunhack, M. 1499; 366. — Zeisl s. Seisler. — Zentz Wolf, s. Muelich. — Zerrer Peter, M. von Straubing, ca. 1400, E. K. 1. — Zwerchfeld Linhart, B. 1509—12; 403, 405, 416, 418.

II. Buchdrucker (Bd), Buchbinder (Bb), Büchsenmeister (Bm), Glockengießer (Glg), Goldschmiede (G), Hafner (H), Kistler (K), Maurer (Mr), Messerschmied (Ms), Organisten (O). Pirmenter (Pr), Plattner (Pl), Rotschmied (R), Salwürch (Sa), Schlosser (Sl), Schmied (Sm), Schwertfeger (Sch), Seidennäher (S), Sporer (Sp), Steinmetzen (St), Uhrmacher (U), Werkmeister (W), Wappenmeister (Wp), Zimmermann (Z), Zinngießer (Zn)

Achleutner (Ableuter) Cuntz, Sl. 198—295. Adler Lienhart, Sl. 352—414. Aicher Ulrich, W. 391. Aerben s. Arben. Althamer Hans, Mr. 363. Amareller Mich., Sl. 392—447. Andreas, Z. 1. Andre, H. 451. Andre K. 188—206 s. a. Wenger. Andre, S. 211—233. Andre, U. s. Reichertshauser. Andre, Z. 214—223. Angler Konrad, Sa. (Vater des A. Gabriel?), 68, 70, 74, 76a, 77, 81, 82, 94, 96, 99, 102, 105, 108, 114. Anton, Zn. 266. Antzinger faber 2. Arben Hans, G. 256—66. Asm, K. 452. Aumüllner Jacob, Z. 305—411. — Bartolome, Sch. 203. Baumgartner Jörg, Sl. 188. B. Pauls, Sl. 192—203. B. d. j. Pauls, Sl. 233—336. Beck Örtl, G. 221. Benedict, Bd. 343. Bischof, K. 158. Büchsenmeister v. Kostniz 385. B. s. auch P. — Chelthaimer (Chlethaimer) Heinrich 1, 9. Christian, Mr. 260—288. Christian, U. 287. Chunz u. Conrad s. K. — Dantzl Sigm., K. 254. Darchinger Kuntz, Sp. 299—325. Dietel Diechtel, Tietl) Hans, Z. 355—447. Donauer Andreas, G. 228. Dürrenperger (Durnperger) Lienh., K. 325—92. Dutzman Siegm., G. 430—33. Dyern H., Z. 451. D. s. auch T. — Eirl Wilhelm, K. (?) 342. Engelhart, G. 103. Engelhard, Ms 42. Englmair Hans, K. 221. Erhard, Sl. 378—86. Erler Hainz, Z. 192—216. Eysl Hanns, G. 233—282. — Fachner Andre, S. 406—447. Falck Konrad, Mr. 315—373. Faystl (Vaystl), Mr. 192—229. Fellnhaimer Hans, G. 196—216. Felnhamer, Mr. 97. Fock Cenntz, Mr. 360a. Franz, S. 192, 452. Frantz, Z. 123—126. Frauentraut faber, 1—8. Friedrich v. Dinglfing carp. 1. Friedrich Mr. 133—36. Fuchs Peter, Sl. 99, 102, 105, 108. Füssl Konrad, G. 250, 315, 360a. — Gabriel, G. s. Graisbach. Gabriel, S. 203, 216. Gebhart Martin, G. 254—347. Gebhart, Sl. 203. Geisslinger Peter, Z. 378, 406. Giessinger Kaspar, G. 352—92. Ginttinger (Geitinger, Grittinger) Ulrich, M. 419—447. Gyssinger Peter, Z. 358. Giesslinger Jörg, Z. 198. Gilg, Sp. u. Sl. 192, 211. Gilgenweiß, Zw. 225. Graisbach Gabriel, G. 188—207. Greyf Sigm., Z. 221. Greissl Jörg, K. 419. Greissl Heinrich, K. 430—47. Grissinger Kasp., G. 373. Gudel, Mr. 121. — Hächinger Hans, Z. 177. Haimran Hans, Sl. 360a. Hamersperger Hans, W. 241. Handl (Hendl) Mich., Sp. 191—216. Hans, Bm., 128. Hans v. Ebersberg, G. E. K. 1. Hansl, Glg. 134. Hans, K. 452. Hans, Mr. 158. Hans, Sm. 452. Hans, Sch. 198. Hans, K. 452. Hans, U. 83, 84. Hans, U. der Stadt 373—408. Hans, Z. 451. Hans, Z. 214—282. Hans (Hänsl)

Digitized by Google

Zn. 452. Hans v. Windshaim s. W. Härtl, Mr. 451. Hartmann, carp. 17, 18, 25. Hartmann, Mr. 451. Haselmair (Haslinger) Niklas, Mr. 358. 387, 392. Heinrich Hans, Sl. 315—411. Heinrich Wolfg., Sl. 419—442. Heinrich in Monte 1. Heinrich, Pl. 65. Heinrich, U. 86. Heintz, Z. 451. Helmschmied Lorenz, Pl. 1493. Henslein, K. 67. Herbinger Peter, G. 438. Hermann, Bm. 128. Hermann, Glg. 128, 141, 159, 161. Hermann, Z. 171—78. Hertzog Hans, Sl. 211. Herwinger Peter, Sm. 430—447. Hofstetter Lienh., Mr. 319—389. — Jacob, Bm. von Landshut, E. K. 1. Jacob 174. Jacob, Sl. 451. Jacob, U. 105—125. Jacob, Z. 296—392. Jeronimus, Stadt-K. 373—447. Ingolstadt, Meister von, U. 75. Jörg, Bm. 408. Jörg, K. 411—442. Jörg R., s. Schlesinger. Jörg, Sch. 211—315. Jörg, S. 260. Jörg, St. 195. Jörg. St. 397, 403. Jörg, U. 100, 103, 105, 108, 110, 114, 117, 125, 161. Jörg, U. 447. Jörg, Z. 451, 452. Jörg, Zn. 176. Johann, Bb. 351. — Kärgl Wolfg., Sl. 375—447. Kaspar, Mr. 349. Kaspar, Z. 451. Kaufmann Hans, G. 191—265. Keller Michael, Z. 386. Kefer (Käfrär) Hans, K. 203—229. Kels (Kölsch) Hans, K. 315—358. Kepser (Kapser) Thom, Sl. 389—414. Kest (Kes, Kast) Hans, Sl. 318—360a. Kestinger Wilh., S 309—352. Kipfinger Mich., Z. 447. Kistler a. d. Schäfflergasse 363, 369. Kistler v. Tölz 384. Kistler von Weilheim 385. Kistler 452. Kleuber Konr., Ms. 359—63. Koler, Z. 203, 224. Konrad der Leo, Mr. 39. Konrad, Brückenmeister 86—93. Konrad, Glg. 22. Konrad v. Monheim, Sa. 112. Konrad, U. v. Landshut 97, 100. Konrad, Z. 89—123. Konrad, Zn. 255. Konrad (Kuntz) zu dem Meltz, K. 192. Konrad (Kuntz), Z. 451. Konrad (Kuntz) S. 451, 452. Kraestel, G. 96. Krebs, G. 197. Krell Jörg, Sch. 331—340. — Lentzhuber Andre, Z. 414—442. Leupold Jac., G. 369—422. Lienhard, Geschmeidemacher 315—442. Lienhard Karl, St. 403, 412, 424. Lienhard, Mr. 383. Liuppoldus, murator 3. Löffler Hans, G. 360, 363. Lorenz, O. 46. Lorenz, Z. 451. Lotter Conntz, Sp. 378—414. Lucas, St. 304. Ludwig, S. 200—06. Ludwig (Ludovicus), Z. 17—83. Ludwig, Z. 265—315. Lufft, U. 131, 144, 146. — Manhofer Hans, K. 206—24. Martein, G. 381. Martin, K. 191—312. Martin (Mertl), Mr. 451. Massenhauser (Mosshamer, Moser, Mosauer) Ulrich, Z. 221—352. Maurstetter, Sl. 254. Meydnspeck (Meydenstecken), Sl. 229—360a. Michel, S. 188, 191. Michel, Z. 340—414. Müleich Hans, K. 84. Mülichsperger Jacob, H. 197. Müllner, Hans, K. 309. Mulmatzhofer, Sl. 191—216. Mulpfer (Mühlhofer) Christoph, Sl. 331—58. — Neufarer (Naufarer) Hans, G. 153, 452. Niklas. Mr. 331—378. Nogker, faber 1. Nüechter, Z. 398. Nußrainer Hans, Mr. 260, 289. — Oberholzer Stephan, Sl. 404. Obiger (Obinger), K. 282, 288. Ölbl Kasp, Buchführer 439, 448. Öttl, Z. 451. Orgelmeister 66. Oswald, Pr. 182. Ott, Zn. 60. — Pangratz, K. 191—244. Paul, Bm. 157. Paul, Sm. 197. Paumann Paulus, O. 243, 381, 385, 410. Peck, s. B. Perger Konrad, Sl. u. Sp. 188, 198. Peter, Pr. 180. Peter Pl. 197. Peter, Sl. 250. Peter, St. 99, 102, 105. Peter, Z. 439. Petz Konrad, S. 315—392. Petz, Mr. 451. Pfaffenwanger, Wp. 51, 55, 59. Pflegshand (Pflegsharl, Pflägschärel) Hans, Sl. 216—373. Pfrämer (Pfreimer) Hans, K. 318—412. Pogner Erh., W. 241. Pollinger, U. 324. Polto carp. 21, 23, 25. Prantstetter Bartlme, Sl. 200. Preyning Martin, St. 374a. Prieler Kaspar, Mr. 363. Primmer Peter, Mr. 177. Prugker Christ., Mr. 198. Prumair (Prunauer) Lienh., G. 361—75. Prunner Hans, Ms. 355—360a. Puchner Hans, Z. 177. Püchler, G. 65. Püchler Konrad, Sl. u. Sp. 244—305. — Radax Heinr., G. 295—411. Radax Mart., G. 309. Raindl s. Riedel. Randinger, Mr. 145. Ratold Erhard, Bd 311. Rauschmair (Raussmair) Ulrich, K. 378—89. Reicher Benedikt, Glg. v. Salzburg 407. Reichertzhauser Andre (gew. Meister Andre), U. 149—216; sein gleichnamiger Sohn 254—403. Reintaler Jörg, Sl. 192, 200. Rest Hans, Sl. 1485. Riedel (Rüedel, Raindl), Mr. 88—146. Riedrer Jörg, G. 345. Ringler Stephan, Mr. 206—244. Riß Jörg, Z. 244—88. Rosen, Ulrich v. d., Gl. 374. Rüdiger Nikl., Sl. 224—260. Ruedlinus, Sl. 3. Rueger, Mr. 444. Rülein, G. 289. Rupertus faber 1, 9. — Sachs Ludwig, Sl. 373—411. Säxenkamer Michel, Z. 347. Schaffhauser (Schaffhauß) Kuntz, Mr. 188—254. Scheym Ulrich, Sp. 188. Schlesinger Jörg, R. 272, 297. Schnitzer Jörg, G. 105. Schopser Hans, Bd. 369, 374(?) 388a, 397, 431, 448. Sebastian, Mr. 398—423. Seefelder Hans, G. 188—211. Seitz, K. 152. Severinus faber 1, 2. Sighardus faber 1, 18, 20. Sighart, Z. 260—336. Sighart Peter, Sl. 211—16. Sigknhofer (Sickenhofer, Sittenkofer), Stefan, K. 295—325. Sigmund, Mr. 439—43. Sigmund, Z. 191—216. Silvester, G. 206. Singer Hans, G. 191. Spatzenhauser Hans, S. 263—422. Spilmair Erh., Sl. 373, 447. Springinklee (Springwinkler) Sl. 277. Staffer Jörg, S. 244—305. Staudigl Friedr., Ms. 352. Stauthamer Jörg, K. 305—363. Stephan, Bm. 272.

Digitized by Google

Stephan, K. 188—295. Stephan Jörg, S. 560a. Stephan. Mr. 265—386, s. a. Ringler. Stettner Hans, Z. 206—282. Streit Lienh, Mr. 299—309. Strobel Hans, K. 305—375. Sunder Lienhart v. Freising, G. 361. Syboto de Swabing 2. — Tärczl Konrad, Pl. 261. Teininger Hans, G. 200—21; T. d. j. 233—336. Thann, Sl. 191. Thomas, Hammer-Sm. 399. Thomas, Pl. 452. Thomas, Sl. 363. Thoman v. K., Z 169. Thoman, Z. 238. Tietl s. Dietel. Donauer Andreas, G. 228. Törper Hans, Sp. 419—42. Turmair Steph., K. 271. Tyewolf, Z. 196—225. — Uttenhofer, G. 282—358. Ulricus, carp. 1, 3, 18. Ulrich, Bm. v. Nürnberg 157. Ulrich, Glg. s. Rosen. Ulrich, G. v. Kostnitz 76a. Ulrich, H. 451. Ulrich, U. 324. Ulrich, Z. 414, 419. Ulrich, Z. 288—414. Ulrich, Mr. 133, 136. Ulrich v. Väching, Z. 309. Ulbrich d. Rote, Z. 288. Unpild Hans, U. u. Sl. 282, 295, 309. Ötz, K. 398—406. — Vend Jörg, Wp. 249. Viechtinger Wolf, K. 224. Vischer Kasp., H. 197. Vischer Jörg, Sch. 347. Vital, Goldschlager s. I. Vogl, Sch. 229. Vorstetter Jer., K. 376—79. — Waldpacher, K. 254. Walter, Sm. u U. 28, 34, 36, 41. Weissenhorn Martin, K. 306. Wendelin, carp 4. Wendelin mur. 1, 8. Wenger Andreas, K. (auch nur Andre) 211—347. Wenger Bernh., G. 406 bis 447. Wenger Hans, K. 386—406. Werndl, Z. 451. Wernher faber, carp. 1, 2. Wernher, St. 114. Wertoldus, carp. 1, 6, 7. Westerholzer Steph., Mr. 374a. Widerl Hans, M. 361—411. Wiestetter Jer., K. 349. Wilbolt, Mr. 385. Wilboldt, Z. 319, 322. Wild Hans, Mr. 361—419. Windsheim, Hans v., G. 192—383. Wölfl Heinr., Z. 277. Wolfgang, K. 414. Wolfgang, Sl. 363—373, s. a. Kärgl. Wolfgang, Z. 374a. Wolfl Hans, Z. 168—254. Wurtzberger, Thom. Sl. 347. — Zäch Peter, Sl. 325—355. Zacharias, Z. 398. Zaissinger Matth. G. 388a, 389, 398, 404, 406, 410, 414, 419, 422. Zossauer, Sl. 244. Zuckseisen, Sm. 230, 266.

III. Fürstlichkeiten.

Albrecht d. j v. Straubing (1389—97), 51, 55, 56. Albrecht III. (reg. 1438—60), 134, 154, 179, 213. Albrecht IV. (reg. 1465—1508), 222, 279, 330, 351, 381, 385, 396, 402, 402a, 449. E. K. 4. Anna von Braunschweig, Gem. A. III. († 1474), 244. Christoph († 1493), 222, 311, 337a, 342, 345. Elisabeth von Mailand, Gem. Ernsts († 1432), 118, 133, 136. Ernst (reg. 1397—1438), 64, 140, 148, 149. Ernst, B. v. Passau († 1560), 426. Friedrich († 1393), 43, 47. Friedrich III. von Sachsen († 1525), 342. Georg d. Reiche († 1503), 300, 316. Johann II. († 1397), 42, 47, 65. Karl V., Kaiser 449. Ludwig d. B., Kaiser († 1347), E. K. 1 u. 4, 5, 11, 12, 330, 341, 402. Ludwig d. Brandenburger († 1361), 15. Ludwig X. († 1545), 425. Margaretha 5. Margaretha († 1484), 199. Maximilian I., Kaiser, 449. Sigmund († 1501), 209, 215, 272, E. K. 3 u. 4. Sigmund von Österreich 213, 303a, 308. Wilhelm III. († 1435), 121, 134, 148. Wilhelm IV. (1508—1550), 395, 398, 410a, 411, 427, 437, 448, 449. Wolfgang († 1514), 213, 222, 398, 426, 428, 436, E. K. 4.

IV. Sonstige Personen (Auswahl).

Bernauer Agnes 149. Capistranus Johannes 180. Eirl Wilh. 342. Grüninger Heinrich 294. Hartlieb Hans 182, 205. Hermann (Astrolog) 14. Hofer Virgil 324. Kaltenprunner Hans 308, 368, 397, 403, 445. Kazmair 86, 262. Kriechpom v. Passau 304. Mülich Centz 378, 397. Neuhauser, Dr. Joh. 410. Nürnberger 28. Nusser v. Nürnberg 109. Osterndorfer Hans 304, 324, 354. Pfäffendorfer 245. Pötschner, Familie 367. Pratzl Matth. 232, 330, 351. Riedler 150, 453. Rottaler Asem 82, 85, 88, 96, 99, 102, 105, 125. Rueland (Ruoland) Hans 324. Sänftl Ott 147, 155. Schreiber Johann 135. Seiboltsdorf Hier. 446. Slecht Hans 148. Sluder Hans 71. Tichtl Franz 147—155. Waldecker Jörg 172.

ORTS- UND SACHREGISTER

Aichhaus 180. Alling 124. Altar, s. Bildhauerarbeiten, Gemälde. Altenhohenau 394. Alter Hof 7, 12, 15, 16, 42, 48, 306, 330, 341, 351, 402a, 451 (1438), 452 (1439). Altkirchen 380. Altötting 410. Amberg 66. Amerberg (Marienberg?) 290. Ammergau 342, 452. Andechs 191, 213, 367. Angerkloster 453 (1327 ff). Angermadonna 453. Angertor 115, 327. Apotheke 14, 330. Arezzo 367. Armbrust 17, 18, 20, 21, 23, 25, 36, 67, 74, 86, 121, 215, 452. Arnsberg 179. Arras 230, 296, 452. Aschpach 132, 145. Astrolog 11. Aubing 218, 235, 236. Augsburg 143, 145, 150, 197, 212, 225, 251, 277, 286, 319, 337, 344, 389, 394, 405, 412, 418, 425. Augustiner-

Digitized by Google

kirche 367 (102v). Ausmalung von Räumen s. Malereien. Banner s. Fahnen. Barchet 176. Basel 225. Becken mit Adam und Eva 421. Befestigung 71, 119, 138, 222, 272, 289, 300, 306, 312, 316, 370, 387, 444. Bergblau 167, 194. Beuerberg 217, 439. Bergwerk 452. Bildhauer-, Schnitzer- u. Steinmetzarbeiten: Allgemein 168, 291, 242, 415. Angermadonna 453. Bauarbeiten 86, 248, 266. Beweinungsgruppe 338. Bildsteine 293. Cruzifix 112a. Ebersberg 367 (f105), Engel 81, 415. Freising 175b, 227, 293, 338. Georgsstatue 58. Gestühl 191a, 367. Inchenhofen 367 (f105). Lettner 227. Martersäulen 183, 349, 367 (f107v). Maruskatänzer 279. Nikolauskapelle 367 (f103). Peterskirche 86, 179. Petrus, hl. 140 (?). Philipp, hl. 367 (f97v). Rathaus 279, 337. Reichersdorf 388. Riedersheim 367 (f107). Salvator mit 12 Aposteln 367 (f97v). Säulen 263, 415. Schilde 415. Schlußsteine 387. Sebastian, hl. 367 (f107). Solln 367 (f107). Sonne und Mond 263, 423. Spital (Hl. Geist-) 308. Statuen 308. Steinerne Bilder 308. Straubing 58. Weihenstephan 298. S. a. Brunnen, Grabsteine, Sakramentshäuschen, Tabernakel. — Bleichhaus 137. Böhmen 182. Bologna 294. Botenbüchse 178, 343. Brixen 277. Brücken, Brückenbau 93, 175, 374. Brügge 11, 173. Brunnen 83, 178, 222, 225, 230, 294, 384, 412, 415, 416, 418, 424, 425, s. a. E. K. 4: Marktbrunnen, Metzgerbrunnen. Buchdruck, Buchdrucker 286, 311, 343, 369, 374, 388, 431, 439, 448. Bücher und Bücherwesen (Buchbinder, Papier, Schreiber) 10, 19, 20, 135, 165, 180, 182, 246, 251, 263, 269, 286, 289, 350, 351, 374, 376, 381 (Chronik?), 421, 434, 446, 452, s. a. Miniaturen, Büchsen, Büchsenmeisterei 79, 86, 128, 138, 157, 158, 272, 337, 351, 356, 385. Bürgerstadel 180. Burghausen 316, 319. „Castrum doloris" 409, S. Christoph a. Arlberg 367. Clavicembalo 351. Clavicord 421. Daglfing 367. Deggendorf 58. Dietramszell 95. Dingolfing 1. Drechslerarbeiten 452 (1439). Dult 356. Ebersberg 38, 286, 367 (f105). Eberzhausen 401. Eichstätt 239. Einsiedeln 367. Eisengitter 230. Eisenhut 452. Eisenstempel (?) 230. Elfenbein 330. Erker 86, 356, 359, 392, 452 (1439). Erz 452. Ettal 160. Fahnen, Banner 20, 60, 67, 86, 90, 111, 126, 127, 180, 185, 225, 239, 301, 327, 356, 374, 376, 384, 434, 452. Fall a. d. J. 93. Farben, Farbenarten 147, 167. Fleischbänke 83. Franziskanerkloster 7, 63, 217, 253, 266, 367 (f97v u. 101), 385a, E. K. 4. — Französische Sprache 426. Frauenhaus 150, 153, 374. Frauenkirche 19, 147, 151, 155, 187, 216, 224, 238, 246, 263, 266 (Chorabschluß), 277, 291, 308, 316, 322 (Turm), 330, 337 (Türme), 359, 367 (f97v). 390, 399 (Turm), 402, 452 (1439). Frauenried 308. Freising 69, 152, 170, 175b, 225, 227, 248, 274, 293, 321, 335, 361. Freskomalereien s. Malereien Friedberg 123. Fronfeste 384, 393. Fronleichnamsspiel 337, 349, 359, 387, 452 (1439). Garten s. Hofgarten. — Gemälde (Altar- u. Tafelgemälde): Altenhohenau 394. Altötting 410. Andechs 367 (f105). Ausführung Christi 416. Bildnisse 346, 385a. Böhmerschlacht 396. Cruzifix 300, 374, 416, 443. Christoph, hl. (f107v). Dreikönige, hl. 397 (f105). Ebersberg 367. Einsiedeln 367 (f105). Ettal 160. Franziskanerkirche 367 (f101), 385a. Frauenkirche 147, 155, 410a. Freising, 67, 71, 410a. Freuden Mariä 367 (f107). Göttweig 237. Harlaching 367 (f107). Joh. Baptista 367 (f105). Katharina 367 (f107). Marienbild 167, 194, 400. Mariä Tod 428. Mariä Himmelfahrt 428. Neustift 225. Peter u. Paul, hl. 367 (f107v). Peterskirche 31. Polling 400, 427, 428, 436. Ramersdorf 367 (f107). Raitenhaslach 290. Riedersheim 367 (f107). Rottenbuch 314. Scheyern 161a. Schmerzen Mariä 367 (f107). Schützentafel 333. Stams 367 (f106). Talkirchen 367 (f107). Tegernsee 268, 362. Tücher, gemalte 158, 321. Tuntenhausen 394. Vierzehn Nothelfer 367 (f105). Weihenstephan 298, 323. Wolfgang, S. 367 (f107). S. a. Malereien, Miniaturen. — Glaserarbeiten (Glasfenster, Glassachen) 10, 21, 25, 63, 67, 71, 75, 89, 93, 97, 100, 103, 109, 111, 115, 119, 122, 153, 167, 194, 185, 201, 239, 263, 266, 373, 296, 312, 376, 443, 451, 452. — Glasmalereien: Allgemeines 167, 194, 215. Altkirchen 381. Andechs 367 (f105). Angerkloster 453. Augustiner 367 (f102v). Dreikönige, hl. 156. Erasmus 367 (f97v). Franziskanerkirche 367 (f97v). Frauenkirche 291, 308. Freising 152. Gregori Erscheinung 367 (f105). Hohenlinden 322. Katharina, hl. 367 (f97v). Köfering 412. Maria Magd. 367 (f97v). Martin, hl. 367 (f105). Menzing 451. Neufarn 367 (f107v). Petrus, hl. 367 (f97). Pötschner 367 (f101). Pulach 367 (f105). Rathaus 109, 156, 289, 374, 399. Rott a. I. 367 (f105). Salvatorkirche 393. Sigmund 367 (f97v). Solln 367 (f107). Zorneding 367 (f105). — Glasur 83, 197. Glocken 28, 44, 63, 73, 75, 86, 111, 197, 272, 344, 382, 407. Glückshafen 301. Göttweig 237. Goldschmiedearbeiten, Silberarbeiten 38, 60, 65, 103, 143, 179, 197, 266, 301, 312, 381, 390, 412,

Digitized by Google

443, 448, 452. Gottesacker U. L. Fr. 300, 306, 316, s. a. Salvatorkirche. — Grabmäler, Grabsteine: Andechs 213, 367 (f 105). Ebersberg 367 (f 105). Franziskanerkirche 367 (f 101). Frauenkirche, Kaiser Ludwigsgrab 330, 341, 402. Petersfriedhof 267 (f 97). Peterskirche 291, 300a, 367 (f 97). Wasserburg 367. Wien 367 (f 107 v). — Grünwald, E. K. 4. Häuserbemalung, s. Malerei. Hafnerarbeiten 306, 351, 451 (1438). Haidhausen 234. Hall 270. Halsband 452. Harlaching 367. Heerfahnen s. Fahnen. Heiliggeistspital 7, 13, 308, 367 (f 97 v). Heiligtümer 197. Hochgrab 402. Hofgarten 176, 330. Hohenlinden 322. Hussiten 134. Illuminieren 374, 376. Inchenhofen 367 (f 105). Indersdorf 452 (1439). Ingolstadt 246, 349, 412. Innsbruck 210, 381, 382. Isarbrücke 448. Isartor 126, 183. Juden 67, 107. Kacheln s. Ofen. Kannen 75, 143, 230. Kaiser-Ludwiggrab s. Grabmäler. Kaufingerturm s. Schöner Turm. Kerzen 281. Kistlerarbeiten 225, 256, 306, 376, 384, 385, 410a, 451 (1438). Klafferbrunnen 230. Klaftzimer s. Clavicembalo. Kleinode 150, 412, 448. Köfering 412. Konstanz (Kostnitz) 76a. Krabben, goth. 255, 361. Kreuzgang 160, 191a, 217. Kreuzkirche 281, 367 (f 97). Krippe 330. Kunigsee (?) 330. Lack 167. Landrechtbuch 182. Landsberg 59, 86, 266, 330. Landshut 132, 145, 239, 346, 348, 370 (Martinsturm), 412, 437. Lasur 147, 167. Leuchter 143, 251, 255, 263, 272, 279, 452. Lied vom Herzog Christoph 246. Lindwurm 553. Löwen 239, 330. Loretto 367. Luchsen 330. — Malereien. Ausmalung von Innenräumen: Ettal 160, Franziskanerkloster 217, Neue Feste 303a, Polling 409. Ratstube 374, Tanzhaus 279. Wandmalereien, Häuserbemalung: Ausführung Christi 416, Cruzifix 300, 374, 416, 443. Fronleichnam 349. Manghaus 180, Marienplatz 27a. Rathaus 185, 255, 263, 312, 399, 408 Stadthaus a. A. 171, 356, 408. Türme u. Tore 300, 316, 319, 327, 353, 374, 399, 408. Sonstiges (Büchsen, Hebammentafeln, Möbel, Säcke u. dgl.) 121, 123, 134, 138, 176, 180, 210, 230, 266, 294, 301, 330, 343, 353, 374, 376, 379, 412. S. a. Fahnen, Schilde, Visierung. Malerzunft 167, 194, 242, 279. Manghaus 180, 294, 296, 415. Mantua 197, 199, 222. Mariaberg 297. Marienberg (?) 290 Marienplatz 27a, 180, 337. Markt, s. Marienplatz. Marktbrunnen 178, 294, 415, 416, 424. Marmor 63, 234, 238, 259, 349, 424. Martersäule 183, 349, 367 (f 107 v). Maruskatänzer 249 (?), 279. Materi-Gegenstand 194, 428. Menschenblau 167. Menzing 451 (1438). Meßgewand s. Ornat. Metallstich 228. Metzgerbrunnen 222, 225. Miesenbachtal a. d. Traun 234, 238. Mindelheim 394, Mini (Mening) 330. Miniaturen 182, 374, 449. Mittenwald 234, 263. Möbel 421, 446, 452. Monheim 112. Monstranzen 19, 217, 453 (1424). Mültal 251, 300. Musik (Musikalien, Instrumente) 19, 46, 103, 351, 381, 410, 412, 421, 449, 452 (1439). Nannhofen 76, 244. Neuenpötschenberg 367. Neue Veste 71, 79, 176, 222. 245, 272, 279, 289, 303a, 330, 337, 341, 402a, 421, 446, 451 (? 1438), 452 (1439). Neufahrn 141. Neuhausertor 126, 319, 376. Neunburg 158. Neustift b. Fr. 225. Niederlande 11, 134. Nikolauskirche 367 (f 102 v). Nürnberg 60, 109, 111, 158, 251, 255, 263, 294. 405, 412. Odelzhausen 118a (?), 133, 136. Öfen 12, 306, 351, 451 (1438). Orgel, Organist s. Musik. Ornat (Meßgewänder, Chormäntel etc.) 5, 19, 26, 38, 238, 286, 367 (f 105), 451 (1438), 452 (1439). Padua 222, 294. Paris 266, 426. Pariserrot 167, 194. Partenkirchen 342. Pasing 79. Passau 217, 237, 304. Patronieren 185. Pavia 213, 294. Peterskirche 5, 7, 26, 31a, 44, 46, 83 (Uhr), 86, 140, 165, 179, 359, 367 (f 97), 399, 408, 453 (1327). Petersturm 83, 86, 150, 190, 193, 272, 279, 423. Pfaffenhofen 440. Pfarrkirchen 244. Pilsen 56. Pipping 276. Plattner, Plattnerarbeiten 55, 61, 65, 197, 452 (1439). Polling 160, 164, 218, 235, 236, 400, 427, 428, 436, 440. E. K. 3. Prägen 176 (?). Predigten auf dem Marktplatz 180. Pullach 367. Raitenhaslach 287, 290. Ramersdorf 367. Rathaus (s. a. Tanzhaus), 7, 79, 225 (neues), 230, 234, 239, 251, 255, 263 (Bögen), 266, 272, 289, 294, 337, 370. Rathausturm 60, 73, 83, 109, 111, 116, 191, 197, 225, 312, 415. Ratsstuben 21 (neue), 67, 71 (beide), 75, 89, 97 (beide), 103, 109, 122 (große), 217, 289, 370, 374. Ratstrinkstube 316. Rechtbuch 180, 182, 376. Rechthaus 103. Regensburg 175, 246, 412. Reichenhall 374a. Reichersdorf 388. Reichsordnung 374. Reim 374. Rennen 178, 374, 429. Ridlerkloster 112a. Riedersheim 367. Rom 38, 222, 367. Rott a. I. 367. Rottenbuch 313. S. Christoph am Arlberg E. K. 1; 367. S. Wolfgang am W. 367. Sakramentshaus 314, 321, 367 (f 107, f 109). Salvatorkirche 364, 374, 393. Sanduhr 176, s. auch Uhren. Schach 446. Schäftlarn 120. Schergenstube 67, 119, 230. Scheyern 161a. Schießen, Schießstätte (Zilstat) 69, 215, 301, 376, 405, 415. Schiff 330. Schiffertor 289, 353. Schilde, Wappen 76, 93, 97, 134, 167, 230, 263 279, 316, 330, 351, 353, 412, 451. Schleißheim 249. Schliersee 278 Schlitten 429.

Digitized by Google

Schmidmühlen 401. Schnitzereien s. Bildhauerarbeiten. Schreibzeug 384. Schüssel 143, Schützentafel 333. Schützenturm 119. Schöner Turm 43 (?), 279, 289, 294, 296, 399, 405, 408, 413, 423. Schule, Schulmeister 23, 25, 71, 212, 244, 266, 272, 289, 294, 319, 320, 349, 412. Schwaben b. M. 121. Schwabing 2. Schwaz 333, 357, 376, 382. Sendlingertor 98, 45, 327. Siegel s. Stempel. Silbergeschirr 143, 197, 351, s. auch Becken, Goldarbeiten. Sitzfenster 239. Solln 367. Sonnenuhr 330. Sonnenwendfeiern 193, 213, 230. Speyer 92, 96, 98, 324. Spiel s. Fronleichnam. Spielbretter 180, Spielleute 381, Stadtbrände 453 Stadthaus am Anger 171, 334, 343, 356, 384, 387, 399, 434. Stadtplan (?) 138. Stadtrechtbuch 182. Stadtrichterhaus 7. Salzburg 63. Stams 81, 367. Staniol 167. Steinbauten 16. Steinmetzarbeiten s. Bildhauerarbeiten. Stempel, Siegel 176 (?), 230, 312. Straßenreinigung 300. Straubing 31a, 51, 55, 58, 149, 158, 224, 225, 412, 429. Tabernakel 155, 316. Talkirchen b. M. 367. Taltor 128, 193, 334. Tannkirchen 286. Tanzhaus des Hofes 452 (1439). Tanzhaus der Stadt (s. a. Rathaus) 217, 230, 239, 251, 255, 256, 263, 266, 272, 279, 327, 361, 399. Tartschen 279. Tegernsee 162, 187, 191a, 202, 205, 266, 291, 362. Teller 143. Tirol 303a. Tisch 182, 342. Tischlerarbeiten 452 (1439). Tömlingerturm 122. Tinte 330, Trinkstube 316. 431, 434. Truhen 452. Tücher 64, 230, 286 s. a. Arras. Tücher, gemalte 421, s. a. Gemälde. Tuntenhausen 394. Turnier, Turnierzeug 16, 55, 61, 67. Uhren 28 (1371), 34, 36, 41, 63, 75, 83, 86, 89, 97, 100, 126, 131, 150, 160, 170, 175, 176, 180, 183, 189, 190, 193, 197, 199, 204, 208, 217, 222, 225 (reisende), 230, 239, 246, 251, 289, 301 (Wecker), 316, 327, 330, 334, 359, 390, 399, 408, 420, 439, 453 (1407). Uhrmändlein 106, 142, 149, 180, 239, 246, 263, 272, 279. Uhrzeiger 89, 149, 178, 225, 263, 359, 390, 423, 439. Ulm 225, 246. Unsers Herrn Tor 300. Venedig 11, 147, 294. Visierung 138, 400, 405, 413, 440. Vogelhaus 452 (1439). Vorhänge 294. Votivgabe 452 (1439). Wagen 353, 431. Walch 289, 294. Waldglas 107, 194. Wappen s. Schilde. Wappenmeister 51, 55. Wasserburg 367. Webearbeiten s. Ornat. Weihenstephan 298, 303, 313, 323. Weihnachtskrippe s. Krippe, Weyarn 349. Wien 185, 244, 367. Wilprechtsturm 353, 374. Zelte 134. Zeughaus 431. Ziegel, farbige 83, 197. Zielstat 69. Zille 134. Zinn, Zinngießer 75, 109, 176, 193, 225, 255, 266, 452. Zinnober 330. Zollhaus 115, 126. Zorneding 367. Zunft s. Malerzunft. Zwiesgold 167, 194.

Digitized by Google

BERICHT

BAYERISCHES NATIONALMUSEUM

Bericht für 1920/23

(Fortsetzung)

Erwerbungen 1920

Der größte Teil der Zugänge des Jahres war den Stiftungen bezw. Vermächtnissen privater Spenden zu danken. Allein die Hinterlassenschaft des Münchner Architekten Adalbert Sickinger umfaßte an zweihundert Gegenstände, vorwiegend kunstgewerbliche Erzeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts: eine reiche Sammlung süddeutschen Gebrauchszinnes, Keramik. Holzschnitzereien, einzelne Möbelstücke, Gläser und Textilien, Schmuck und Edelmetallarbeiten, dazu zwei gemalte bayerische Altarflügel um 1520 (Anna Selbdritt und hl. Laurentius, auf der Rückseite Barbara und Katharina), Aquarelle und Skizzenbücher des 18. Jahrhunderts.

Unter den Holzskulpturen bieten folgende Werke besonderes Interesse: Buchsrelief des Augsburgers Hans Schwarz mit der Darstellung des Apostels Johannes um 1520 [1]), Statuette des auferstandenen Heilands, süddeutsch um 1470/80, mit guter alter Fassung; zwei kleine halbrunde Wandfiguren in Eichenholz, hl. Birgitta von Schweden und Jacobus major, angeblich aus der Münchner Frauenkirche stammende Arbeiten der Werkstatt des Erasmus Grasser vom Ende des 15. Jahrhunderts; Statuette des hl. Bischofs Askanius mit einer am Sockel angebrachten Reliquie in Klosterfassung, bayerisch um 1530; Reliefskizze in Lindenholz, „Johannes der Täufer" von Ignaz Günther, aus dessen Wanderzeit, wie die Inschrift auf der Rückseite besagt: „Nach Paul Egell in Mannheim copiert Jg. Gündter 1751 [2]);

Abb. 1. Ignaz Günther-München (1725–1775). Chronos. Um 1770. Holz, weiß gefaßt

[1]) Hans Buchheit, Beiträge zu Hans Schwarz und Peter Dell dem Älteren, Münchner Jahrb., Neue Folge, Bd. I, 1924, S. 165 f., dort auch Abb.

[2]) Adolf Feulner, Ignaz Günther. Wien 1920, S. 4.

Digitized by Google

Abb. 2. Jesuskind, vom Engel geführt. Günzburg (Schwaben). Um 1470/80. Holz, in alter Fassung

von der Hand des gleichen Meisters eine ausgezeichnete Figur des Chronos mit Sanduhr und Sense (Abb. 1) [3].

Den keramischen Bestand des Museums vermehrte die Sammlung Sickinger um einige Steinzeugkrüge (Westerwald) und Porzellan, in der Hauptsache um Fayencen, darunter eine Serie von Milchhäfen in Blaumalerei der Manufakturen Nürnberg und Bayreuth. Von besonderer Qualität: ein früher in drei Scharffeuerfarben bemalter Enghals mit Chinesenszene; ein Nürnberger Enghalskrug, Blaumalerei um 1750, mit Pfauenmotiv und sog. Peitschenmarke; zwei Frankfurter Chinesenplatten, Blaumalerei vom Anfang des 18. Jahrhunderts; ein fränkischer Dreibruderkrug, vielleicht Ansbach um 1730 mit Blaudekor: Haus zwischen asiatisch stilisierten Blumen; ein Crailsheimer Walzenkrug vom Ende des 18. Jahrhunderts mit bunter Schäferszene. Aus der Fülle der sonstigen Gegenstände der Hinterlassenschaft seien noch hervorgehoben: zwei 1804 datierte Reliefmedaillons in weißem Kalkstein von dem Allgäuer Bildhauer und Maler Konrad Eberhard (1768/1859), Bildnisse seiner Eltern, die den Einfluß des Lehrmeisters R. A. Boos erkennen lassen; ein süddeutscher Rokokospiegel um 1760 mit vergoldetem Rocaillenwerk und versilberten Blumenguirlanden; eine zierliche, reliefierte, silbervergoldete Augsburger Dose um 1730; ein Skizzenbuch von François Cuvilliés d. J. (1770) mit Entwürfen für Theaterdekorationen, Gartenkunst, Grabanlagen, Kartuschen usw.

Eine zweite wertvolle Schenkung wurde von dem verstorbenen Maler Prof. Joseph Wenglein gemacht. Sie brachte dem Museum eine Reihe von Öl- und Miniaturbildnissen nach Vorfahren Wengleins aus der Familie Baumgartner, darunter vier Porträts des Münchner Hofmalers Johann Georg Edlinger, deren eines, das Brustbild der Barbara Dorothea Baumgartner, zu den besten Arbeiten des Künstlers zu zählen ist, ferner ein gutes süddeutsches Elfenbeinkruzifix in Gehäuse um 1730 (Elfenbeinkatalog Nr. 496) und eine Regensburger Schraubkanne aus Zinn von 1694 mit eingravierten Blumenornamenten. Eine Einzelgabe von besonderem Wert ist die bayerisch-schwäbische Lindenholzgruppe eines Engels mit dem Jesuskinde, Geschenk des Kommerzienrats Julius Drey (Abb. 2), die Karl Gröber [4]) einem unter dem Einflusse des Erasmus Grasser geschulten Günzburger Meister zugewiesen hat. Sie mag in den Zusammenhang einer größeren Komposition, etwa eines Sippenaltars, gehört haben. Ziemlich intakt in der Fassung und gut erhalten — nur die Flügel des Engels, die Hände und Locken des Kindes sind

[3]) Feulner a. a. O. S. 36, Arbeit der späten sechziger Jahre, früher wohl Bekrönung einer Uhr, s. auch Feulner, Münchner Barockskulptur, München 1922, Abb. 58.

[4]) Schwäbische Skulpturen der Spätgotik, München 1922, Abb. 79.

Digitized by Google

beschädigt —, wirkt das anmutige Paar zumal durch die Originalität des parallelen tänzelnden Schrittmotivs und die ikonographische Besonderheit.

Als Leihgaben des Bayerischen Museumsvereins wurden zwei Bronzefiguren erworben: der aufrecht sitzende Stier (Abb. 3), eine ehemalige Brunnenbekrönung, dürfte nach seiner streng geschlossenen Modellierung noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts anzusetzen und wohl in Nürnberg zu lokalisieren sein. Die zweite Figur, die gleichfalls als Brunnenmontierung zu denken ist, ein Neptun, zeigt bewegtere Formen und gehört schon in den Ausgang des 16. Jahrhunderts. A. E. Brinckmann[5]) gibt das in mehreren Exemplaren bekannte Stück dem Benedikt Wurzelbauer (1548 bis 1620), der den Nürnberger Tugendbrunnen neben St. Lorenz geschaffen hat, und nennt als Gegenfigur eine Pomona (Brinckmann Abb. 6). Eine kleine vollrunde Holzskulptur, Maria mit Kind, tirolisch um 1530, Geschenk der Kunsthandlung Goldmann-München, hat als plastische Nachbildung des berühmten Madonnengemäldes von Lucas Cranach in der Innsbrucker St. Jakobskirche ikonographisches Interesse, ebenso die Statuette einer Madonna aus dem 18. Jahrhundert als späte Kopie der sogenannten schönen Maria von Regensburg von 1530.

Abb. 3. Aufrechtsitzender Stier. Nürnberger Bronze um 1550

Zwei Buchsstatuetten, weibliche allegorische Gestalten des Kriegs und Friedens, sind, wie die schlanken Proportionen und der Stil der Sockel erkennen lassen, französische Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Aus der Blütezeit des bayerischen Rokoko stammt die einzige großplastische Erwerbung des Jahres, die stark bewegte Altarfigur eines Apostels mit unberührter Goldfassung. Die Provenienz aus Aibling in Oberbayern und der Charakter der Ausführung lassen darauf schließen, daß es sich um ein Werk des Joseph Götsch handelt, der als Schüler und Mitarbeiter Ignaz Günthers besonders durch seine Tätigkeit für die Kirche in Rott am Inn bekannt ist. Einen willkommenen Zuwachs erhielt die Sammlung der Rokokokleinplastik durch fünf Tonmodelle des Roman Anton Boos, vier Darstel-

[5]) Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks, München 1923, Abb. 7.

Digitized by Google

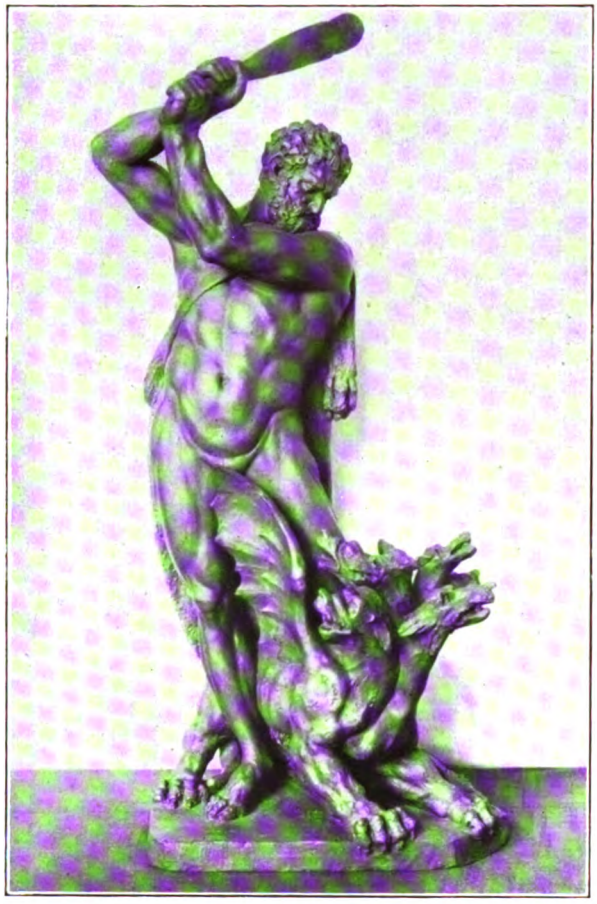


Abb. 4. Roman Anton Boos-München (1730—1810). Herkules und Cerberus. Modell, um 1780. Ton

lungen der Taten des Herkules (Abb. 4) und einen signierten, nicht zu dieser Serie gehörigen Vulkan. Der Vergleich mit den überlebensgroß ausgeführten Holzfiguren im Nordtrakt der Hofarkaden, zu denen drei dieser Modelle die Vorbilder lieferten, muß zu Gunsten der frischen, in der Form belebteren Entwürfe ausfallen.

Als repräsentative Werke des Frühklassizismus können zwei ruhende Alabasterputten von einem Grabmal in Eichstätt um 1780 gelten. Die Schulrichtung des R. A. Boos zeigen zwei kleine Alabasterarbeiten, Geschenke des Herrn Fritz Helbing jun.: ein ovales Reliefporträt der jungen Walburg Pessinger, 1819 datiert, von Franz Eberhard, dem Bruder des obenerwähnten Konrad Eberhard (1767—1836), und ein Hochrelief „Hebe, den Adler des Zeus fütternd", 1824 von dem Kemptner Ludwig Weiß (1778—1845). Die Firma Hugo Helbing schenkte ferner ein Porträtmedaillon des Carl Freiherrn von Dalberg von der Hand des Nymphenburger Porzellanmedailleurs Johann Peter Melchior aus dem gleichen Material. Ein Parallelstück in Höchster Porzellan befindet sich im Besitze des Prof. Heller-Würzburg.

Die Plakettensammlung konnte um eine größere Anzahl deutscher Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts vermehrt werden, darunter solche des Meisters H. G. und Hans Reinhard d. Ä.

Auf dem Gebiete der Keramik glückte es, durch Ankauf eine Porzellangruppe der Nymphenburger Frühzeit von besonderem Seltenheitswert zu erwerben. Dargestellt ist ein Chinese auf weißem Pferde, der mit geschwungenem Säbel gegen einen Panther anreitet (Abb. 5). Der Modelleur dieses in hellen Farben glänzenden, feingefaßten Unikums, das in dem gedruckten Preiskurant der Manufaktur von 1767 aufgeführt ist, zählt nach Ansicht Friedrich H. Hofmanns zu den aus Wien stammenden Vorgängern des Bustelli und ist vielleicht mit Joseph Ponhauser zu identifizieren, der um die Mitte der fünfziger Jahre in Neudeck tätig war[6]). Auch ein zweites, bisher nicht bekanntes Einzelstück konnte angekauft werden: ein kleines weißglasiertes Weihwasserbecken mit Nymphenburger Blindmarke, dessen graziös geschwungene, von einem Puttenköpfchen gekrönte Rocailleformen die Hand des Meisters Bustelli selbst erkennen lassen (Abb. 6)[7]). Ferner sind an Neuerwerbungen in Porzellan noch zu nennen: ein Nymphenburger Speiseteller mit bunter niederländischer Bauernszene um 1780 und zwei Figürchen, Türke und Türkin, seltene Exemplare der Ansbacher Manufaktur 1750/60.

Den schon oben angeführten Fayencen aus dem Vermächtnisse Sickinger lassen sich noch einige ebenbürtige Stücke anreihen: ein Milchhafen mit großzügigem blauen Dekor, großen stilisierten Blättern in Anlehnung an italienische Ara-

[6]) Friedrich H. Hofmann, Geschichte der bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg. Leipzig 1925, III. Buch, S. 385 f., Abb. 317.

[7]) s. Hofmann, a. a. O. III. Buch. S. 448.

Digitized by Google

besken, noch aus der Frühzeit der süddeutschen Fayence vom Ende des 17. Jahrhunderts, ein Nürnberger Walzenkrug um 1750 mit der Taufe Christi von Andreas Kordenbusch, ein Vermächtnis des † Malers Friedrich Delcroix-München; aus der Bayreuther Manufaktur: ein Bratwursttiegel von Joh. Georg Knöller (1729 bis 45), bemalt von Adam Clarner mit blauen Blütenzweigen nach chinesischem Muster, ein Enghalskrüglein der gleichen Zeit, von den gleichen Händen geformt und bemalt (Vierpaßfeld: Bajazzo mit Papagei in Architekturlandschaft. Vermächtnis Delcroix) und ein Tintenzeug von Knöller mit blauer Gitterwerkbordüre und Büschelwerk in freier Nachahmung des Rouen-Dekors von der Hand des Hofmalers Johann Christoph Jücht. An Elfenbeinen wurden erworben: eine Kinderbüste mit Monogramm A. V. 1722 (Elfenbeinkatalog Nr. 459) und eine kleine Urne mit reliefierten Fruchtgehängen und Doppelhenkel, Dieppe um 1775 (Elfenbeinkatalog Nr. 639). Von Zugängen zu den einzelnen Fachsammlungen seien noch genannt: Glas: ein Gewürzschiffchen aus Kristall, wohl böhmisch, Mitte des 18. Jahrhunderts, mit eingraviertem Doppelwappen der Kurpfalz und des damaligen Inhabers der Kurwürde, des Pfalzgrafen Karl Theodor von Sulzbach; Zinn: ein Zunfthumpen der Regensburger Schlosser und Büchsenmacher von 1664; Ton: Figürchen eines Reiters mit Gugel, mit Spuren alter Fassung, Fragment eines Kinderspielzeugs, süddeutsch 14./15. Jahrhundert; Holz: eine Serie von Prägemodeln für Steinzeug; Textilien: italienische Klöppelspitze mit Drachenmusterborte vom Beginn des 17. Jahrhunderts. Aus dem Vermächtnis des Herrn Friedrich Delcroix kamen ein Fichtenholzkoffer mit Eisenbeschlägen, süddeutsch zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, und ein Pfeifenkopf in Gestalt eines Mohrenkönigs mit Silbermontierung, Mitte des 18. Jahrhunderts.

Abb. 5. Chinese zu Pferd mit Panther. Nymphenburg. Um 1750. Porzellan

Die Abteilung der römischen Altertümer konnte um einen großen, in Moosburg ausgegrabenen Bronzekessel bereichert werden, der nur ein einziges bekanntes Seitenstück in Speyer hat. Ungefähr der gleichen Zeit, dem 3. nachchristlichen Jahrhundert, entstammen zwei Statuetten in Kalkstein, Mars und Venus, die auf einem Weinberg bei Eining a. Donau gefunden und vom Landesamt für Denkmalpflege an das Museum überwiesen wurden.

Erwerbungen 1921

In den römischen Gebäuderesten bei Eining a. D., wo die eben genannten Statuen gefunden wurden, förderten die Ausgrabungen des Landesamtes kurz nach dem Kriege u. a. eine Serie von kleinen Eisenkreuzen zutage, die in diesem Jahre an das Museum überwiesen wurden. Sie haben insofern ein besonderes kulturhistorisches Interesse, als sie auf die Siedelung eines westfränkischen Missionärs im 6. oder 7. Jahrhun-

Digitized by Google

Abb. 6. Weihwasserkessel von Bustelli. Nymphenburg. Um 1760. Porzellan

dert schließen lassen [8]). Ungefähr der gleichen Zeit zuzurechnen ist ein wohlerhaltenes Goldkreuz mit Zellenschmuck in grünem Glasfluß und Almandinen, ein Geschenk der Firma A. S. Drey.

Die Sammlung mittelalterlicher Elfenbeine konnte um ein wertvolles byzantinisches Stück des 12. Jahrhdts. mit doppelseitigem Reliefschmuck, einen Kamm, angeblich aus dem Besitz der hl. Hildegard von Bingen († 1179) vermehrt werden. Der neu erschienene Elfenbeinkatalog berichtet ausführlich darüber (Katalog Nr. 5) Unter den wenigen plastischen Neuerwerbungen steht obenan ein Jünglingskopf aus Bamberg, Sandstein, Mitte des 13. Jahrhdts., dessen schlechter Erhaltungszustand dennoch den Stil des Meisters der Adamspforte am Bamberger Dome erkennen läßt (Neuer Plastikkatalog Nr. 76). Es folgt ein 1523 datiertes Holzrelief mit der Darstellung der auf dem jugendlichen Aristoteles reitenden Phyllis (Abb. 7), das in die Gruppe von Werken der noch nicht mit Sicherheit auseinandergehaltenen verschiedenen Allgäuer Meister der sog. Parallelfalten gehört. Zusammen mit einem auch in den Maßen übereinstimmenden Gegenstück im Nürnberger Germanischen Museum von der gleichen Hand „Anbetung des Götzen durch König Salomo und die Königin von Saba" (Kat. 1910, Nr. 382) scheint es als Füllteil eines Möbels gedient zu haben. Das Museum besitzt in dem Relief einer Empfangsszene, die auf die Einholung des römischen Königs Ferdinand in Kaufbeuren gedeutet wird (Inv. Nr. 1909), eine Arbeit desselben Kaufbeurer oder Memminger Künstlers.

Ferner konnte das Gegenstück zu dem im Vorjahre gekauften Aiblinger Apostel, der als Werk des Joseph Götsch angesprochen wurde, erworben werden, eine Figur des hl. Johannes Baptista mit gleichfalls gut erhaltener Goldfassung. Dieselbe Stilstufe verkörpern einige kleinplastische Werke: ein zierlich geschnitzter fränkischer Holzkruzifixus (um 1730/40), eine Alabasterstatuette des hl. Johann Nepomuk in der Art des in Würzburg tätigen Jakob von der Auvera und ein Bronzerelief mit der Darstellung der Maria Immaculata, Münchner Arbeit um 1750.

Reich und vielseitig war der Zuwachs an Gemälden. Zwei um 1460 gemalte sehr gut erhaltene Tafeln: Gott Vater erscheint einem in einer Landschaft schlummernden Priester (Abb. 8) und Kommunion der hl. Magdalena, die in den Zusammenhang eines Magdalenenaltars gehört haben, sind durch die delikate Koloristik, die Intensität des Ausdrucks und die Gestaltung des Landschaftlichen besonders bemerkenswert. Die Frage ihrer Lokalisierung ist nicht leicht zu beantworten, mutmaßlich stammen sie aus der Gegend der österreichischen Alpenländer. Das um etwa ein halbes Jahrhundert später entstan-

[8]) Vgl. P. Reinecke in der demnächst erscheinenden Neuen Festschrift des römisch-germanischen Zentralmuseums, Mainz.

Digitized by Google

Abb. 7. Aristoteles und Phyllis. Holzrelief eines Allgäuer Meisters von 1523

dene Bild eines oberschwäbischen Meisters: die hl. Ottilie befreit durch ihr Gebet die Seele ihres Vaters aus dem Fegfeuer, ist ikonographisch interessant. Ferner konnte unser erst jüngst durch die Stiftung J. Wengleins erweiterter Besitz an Bildnissen Joh. Georg Edlingers durch das zwar kleine, aber besonders qualitätvolle Porträt einer Freifrau von Imhoff, datiert 1779, bereichert werden. Als Vermächtnis des Advokaten und Notars Heinrich Hütter fielen an das Museum zwei wohl süddeutsche Kopien des späteren 18. Jahrhunderts nach antiken Opferszenen S. Riccis und ein großes repräsentatives Bild „Madonna von Heiligen verehrt", 1681 datiert, von der Hand des in Antwerpen geborenen, später in Würzburg schaffenden Johann Baptist de Ruel (1634—1685). Wie das ähnlich komponierte Seitenstück im Gothaer Schloß (1678), zeigt es deutlich seine Herkunft aus dem Rubenskreise.

Die Hinterlassenschaft des Herrn Hütter, der in Bamberg, später in München ansässig war und namentlich Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts gesammelt hatte, brachte außerdem den einzelnen Fachgebieten des Museums wertvollen Zuwachs: eine von Predhauer-Wien um 1750 gefertigte kleine Standuhr aus ausgelegtem Nußbaumholz mit graviertem Zifferblatt; Kaffee- und Milchkanne, silbervergoldet mit Augsburger Beschau- und Meistermarke J. G., 1787/88; zwei Augsburger silbervergoldete Häufebecher vom Meister J. M., 2. Hälfte 17. Jahrhundert (Rosen-

Digitized by Google

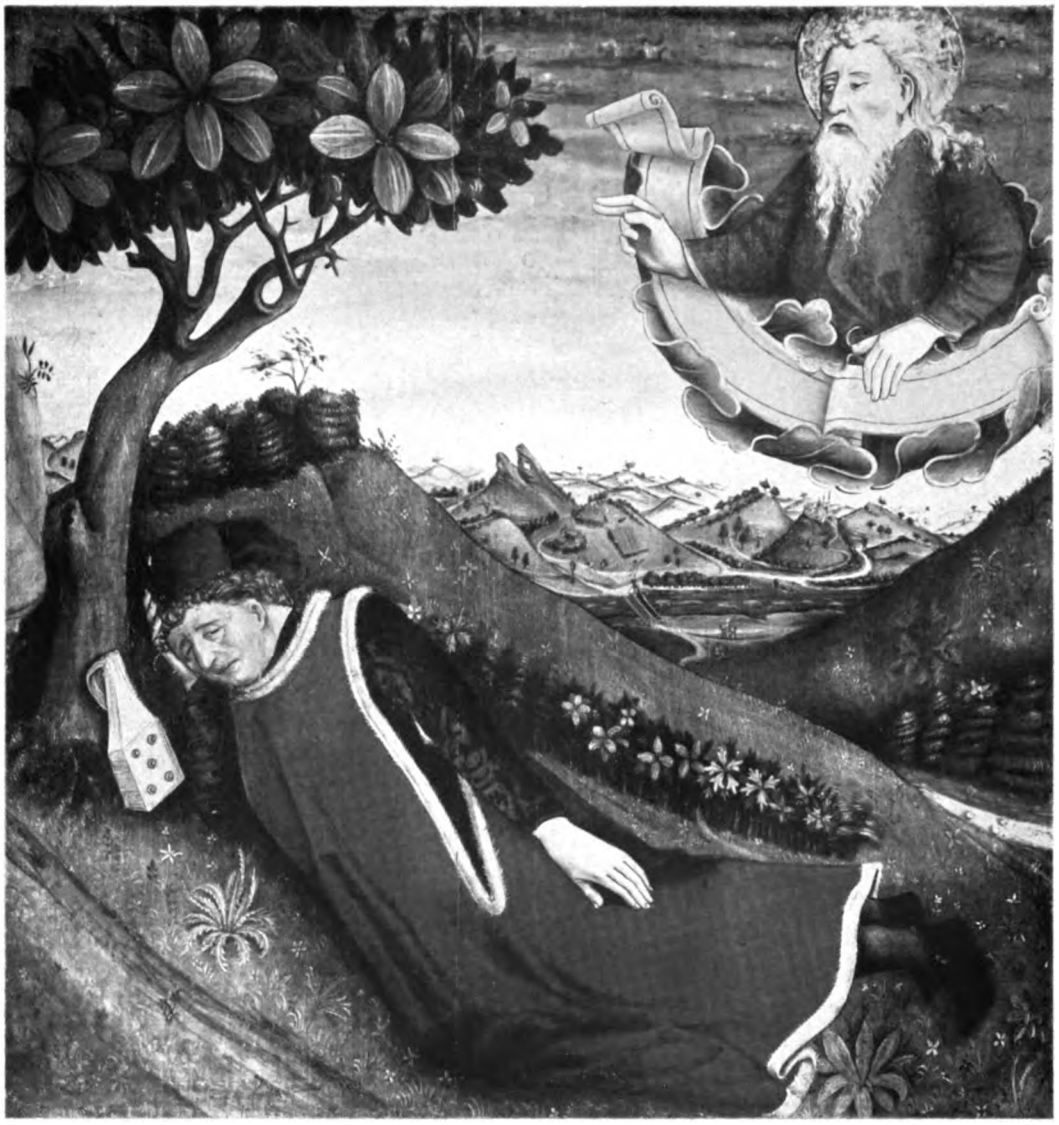


Abb. 8. Gottvater erscheint einem schlafenden Priester. Tafel aus einem Magdalenenaltar von einem österreichischen Meister. Um 1460

berg[8] 2323); eine goldene Erbsenkette der Biedermeierzeit und einige andere Schmuckstücke des 19. Jahrhunderts; Tafeltuch und 11 Servietten, Leinendamast mit eingewebten Jagd- und Schäferszenen, deutsch um die Mitte des 18. Jahrhunderts; an Porzellanen ein Nymphenburger Service, gegen 1800, bestehend aus Kaffee-, Tee- und Milchkanne, Zuckerdose, 12 Tassen, Dekor: italienische Landschaft in schwarzer Farbe, von bunten Blumen umgeben, und zwei seltene Figürchen der Manufaktur Limbach, um 1775, Herr mit Muff und Kavalier[9]). Während von Porzellan sonst nur wenige Stücke erworben wurden: eine runde Meißener Servierplatte mit Schmetterlingsmuster, um 1730/40, ein frühes

[9]) s. Graul-Kurzwelly, Altthüringer Porzellan, Leipzig 1909. Taf. 42.

Digitized by Google

Nymphenburger Koppchen mit deutschem Blumenstrauß und eine Ansbacher Dose in Kugelform mit bunten Blumen, um 1760, Geschenk des Herrn Major Lenze-Landshut, erfuhr die Abteilung süddeutscher Fayencen wiederum, wie im Vorjahre, eine bedeutende Vermehrung. So gelang der Ankauf einer der seltenen weißen, vorzüglich modellierten Göggingen Figuren, einer Marmottespielerin (Abb. 9). Hervorgehoben seien ferner aus der Manufaktur Ansbach: zwei frühe Flötenvasen um 1720/30, nach ostasiatischem Vorbild bemalt in Unterglasurblau und roter und goldener Kaltmalerei, zwei Deckelvasen der gleichen Zeit, von sechseckiger Form mit chinesischem Terrassenmuster, Blumen und Lambrequins in derselben Art der Bemalung, eine Barbierschüssel derselben Periode mit zwei Tauwerkhenkeln und Blütenzweigdekor in Unterglasurblau, Rot und Gold und ein Enghalskrug aus der Mitte des 18. Jahrhunderts in Kaltmalerei, Adler auf einem Kirschenzweig und Blumen mit reliefiertem Zinndeckel und Zinnfußreif; Künersberg: ein Walzenkrug um 1750 mit Landschaft in manganviolett geschuppter blauumrandeter Kartusche mit Krone und blauem Bandgehänge mit Blumensträußen, Geschenk des Herrn Kommerzienrats Julius Drey, Enghalskrug um 1760 mit bunten deutschen Blumensträußen und Schwarzmarke K : BK; Nürnberg: Walzenkrug mit bunter Ruinenlandschaft und bäuerlicher Szene, wohl in Nachahmung von Castelli Majolika um 1750/60, Walzenkrug von Kordenbusch mit Blaudekor, auf der Vorderseite der hl. Antonius mit dem Kinde, um 1750, und eine Wandfliese von Kordenbusch mit einem trommelnden Bajazzo zwischen gefiederten Blumensträußen in Blaumalerei; Bayreuth: ein besonders schöner Walzenkrug mit Goldmalerei in der Art Clarners auf türkisblauem Grunde, um 1730 und eine Anbietplatte mit Blaumalerei in Laub- und Bandelwerkstil und Monogramm der Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine um 1740, noch nicht aufgelöste Blausignatur[10]) $^{B}_{H}{}^{K}$; Hanau: zwei frühe Enghalskrüge, um 1700, der eine mit manganvioletter Landschaft, der andere mit Chinesenszene in Blaudekor; Augsburg: ein Walzenkrug, um 1750, blauer Vogel in Rocailleumrahmung. — An Steinzeug des 16. und 17. Jahrhunderts

[10]) Vgl. F. H. Hofmann in dieser Zeitschrift NF. I. 1924 S. 190.

Abb. 9. Marmottespielerin. Fayence. Göggingen. Um 1750

wurde erworben: ein weißglasierter Siegburger Becher mit konischem Leib, ein großer süddeutscher Henkelkrug in schwärzlicher Glasur und als Geschenke des Herrn Dr. Weizinger mehrere Irdengutgefäße von unbestimmter deutscher Provenienz. Auch die Sammlung der Gläser konnte beträchtlich erweitert werden. Ein Spitzbecher des 5. Jahrhunderts, aus grünem Glas mit Bogenverzierung, der aus dem Grabfund von Fürst (Bez.-Amt Laufen a. d. Salzach) stammt, wurde vom Museum für antike Kleinkunst überwiesen. Angekauft wurden: ein sächsischer, 1664 datierter Schenkkrug mit großblumiger Emailmalerei und Majuskelinschrift, ein Glaspokal, um 1700, wohl nürnbergisch mit doppelköpfigem Reichsadler in Tiefschnitt auf der Kuppa und ein böhmischer Walzenkrug von 1755 aus blauem Glas mit Watteauffiguren in Emailmalerei. Die Firma Hugo Helbing schenkte ein mitteldeutsches Kelchglas (nach 1700) mittief-

Digitized by Google

geschnittener Jagdszene. Ferner wurde eine Serie von böhmischen Biedermeiergläsern in Überfangtechnik (von 1820—1840) erworben, von denen ein azurblaues Doppelglasflakon in Turmform mit Silberdekor und ein rotweißes Becherglas mit Münchener Ansichten genannt seien. In die Kostümsammlung des Museums gelangten: die Tracht einer vornehmen Dame um 1760, bestehend aus Reifrock, Mieder und Taille aus gelber Seide mit rosa und grünen Streifen und Spitzengarnitur, Bruststecker und Goldfiligran auf Silbergrund, Spitzenhäubchen, grünen Halbhandschuhen und Spitzenpompadour; ein deutscher Herrenanzug von 1770, Frack, Weste und Kniehose mit Blumenranken auf schwarzblau gestreiftem Grunde; Frack und Weste, deutsch um 1780, aus grünweiß changierender Seide; ein süddeutscher Bauernanzug aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, brauner Leibrock und Hose, moosgrüne Weste und Dreispitz; die Festtracht einer fränkischen Bäuerin, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, regenbogenfarbiger geblümter seidener Rock und Taille, dunkelviolettes Seidenfutter mit eingewebten Blumen, Schürze und Goldspitzenhalsband, ferner drei Meraner Filzfrauenhüte, Geschenk des Herrn Assessors Kleinmaier-München.

Als neuerworbene Textilien des Jahres sind zu nennen: eine Reihe von z. T. datierten deutschen Stickmustertüchern aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts; eine italienische Leinenborte mit roter Seidenstickerei, frühes 16. Jahrhundert, Geschenk des Herrn Antiquars Lämmle-München, und eine italienische Bursa des 17. Jahrhunderts mit der Darstellung eines Pelikans in Silberhochstickerei. Unter den Metallarbeiten bietet ein kleiner Landsknecht, der ein Horn zum Munde führt, aus vergoldetem Kupfer besonderes Interesse. Die zierliche Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die als Bekrönung eines Bechers oder Kästchens gedient haben mag, gehört möglicherweise in den Kreis P. Labenwolfs.

Unter den Neuzugängen an Kinderspielzeug seien erwähnt: eine silbervergoldete Kinderklapper aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wohl Nürnberger Arbeit, die aus einer langen Pfeife mit graviertem Schuppenmuster und Flügelansätzen besteht, an denen Glöckchen hängen, zwei kleine bemalte Holzfiguren, Händler und Bauer, Arbeiten aus dem Rhöngebirge, Mitte des 19. Jahrhunderts, und ein kletternder Esel mit beweglichen Füßen an zwei Holzstäben. Als Beispiele einer lokal blühenden Technik wurde eine Serie von Eisengußreliefs mit Jagdszenen gekauft, die in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts in Eisenberg (Pfalz) gegossen worden sind. — An Backmodeln wurden erworben: einer aus Nußbaum mit doppelseitigen Wappen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ein zweiter, um 1600, mit lorbeerumkränzter Blumenvase und mehrere andere aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts.

Erwerbungen 1922

Wenn sich auch in der Zeit wachsender wirtschaftlicher Bedrängnis die Zahl der Zugänge minderte, so gelang es doch, den verschiedenen Sammlungsgebieten mehrere Werke von künstlerischem Rang oder kulturgeschichtlichem Interesse zuzuführen.

Beide Ansprüche erfüllt ein Goldschmuck der Völkerwanderungszeit (7.—8. Jahrhundert), der aus einem Grabfunde in Walda, Bezirksamt Neuburg a. Donau, stammt, bestehend aus einem Paare zierlich geformter tropfenförmiger Ohrengehänge und der Platte einer sechsstrahligen Scheibenfibel mit aufgelegten gedrehten Stäbchen und Almandinenbesatz.

Unter den plastischen Neuerwerbungen sind zwei Werke vom Ende des 14. Jahrhunderts voranzustellen: ein Gnadenstuhl aus Eichstätt, Hochrelief, Keupersandstein mit Resten alter Fassung, dessen Stil mit dem wuchtig dominierenden Kopf Gottvaters und den stark verkürzten Körperproportionen die Nachwirkung der Gmündner Monumentalplastik erkennen läßt (Neuer Plastikkatalog Nr. 223, Taf. 124), und die Holzstatuette einer Muttergottes auf dem Löwen aus dem Salzburger Gebiet (Abb. 10). Sie gehört zu einer Gruppe von kleinen Madonnen, die auf ein unbekanntes Vorbild, möglicherweise ein Salzburger Gnadenbild, zurückgehen, und ist in ihrer feinen, wenn auch beschädigten Form jedenfalls das hervorragendste Stück der Gattung. (Neuer Plastikkatalog Nr. 150. Taf. 76.)

Die wichtigste Erwerbung des Jahres stellt die überlebensgroße sitzende Holzfigur eines hl. Bischofs mit prachtvoll erhaltener Goldfassung dar (Abb. 11). Wenn man aus der bewegten und malerisch gelösten, schon barock wirkenden Art des Faltenspiels zunächst auch auf ein späteres Entstehungsdatum schließen möchte, muß man

Digitized by Google

sich durch die beglaubigte Provenienz doch überzeugen lassen, daß das Werk bereits im 1. Dezennium des 16. Jahrhunderts entstanden ist; es handelt sich um jene Statue des hl. Nikolaus, die ursprünglich den Hauptaltar der kleinen „Nikolauskirche auf dem Haberfelde" (an Stelle der heutigen St. Michaelskirche) geschmückt hatte. Kurz nach Abbruch dieser Kapelle im Jahre 1592 durch Herzog Wilhelm V. gelangte sie in die Kirche der Karmeliten, der heutigen Studienkirche, aus der sie 1820 von dem bilderstürmerischen geistlichen Rat und Studiendirektor Cajetan von Weiller als „abgeschmackter Holzklotz" entfernt und in die Rumpelkammer geworfen wurde[12]). Nachdem sie ein Jahrhundert lang verschollen war, kommt sie nun, fast unversehrt — nur der Bischofstab in der Linken ist ergänzt und die drei Äpfel, das Prädikat des Heiligen auf dem Buche, fehlen, wie das Stiftloch zeigt — als eigenhändige Arbeit des Erasmus Grasser wieder zu Ehren; sie läßt sich dem Werke des Meisters wohl kurz nach Entstehung des Reichersdorfer Achatius-Altars einordnen, etwa um die Jahre 1507/08[13]). Zwei Jahrzehnte später mag ein großer niederbayerischer Kruzifixus geschnitzt worden sein, den Herr Antiquar Georg Kitzinger dem Museum zum Geschenk machte. Die Modellierung des Körpers, dessen rechte Brustseite stark herausgetrieben ist, und die malerisch geformten Faltenschwünge des Lendentuches deuten auf einen Künstler aus der Gefolgschaft Hans Leinbergers.

Aus der Zeit der deutschen Spätrenaissance stammen 3 hölzerne Engel, Leihgaben des Münchener Altertumsvereins. Sie gehörten in den Zusammenhang des 1604 in der Frauenkirche errichteten Bennobogens, von dem das Museum bereits 2 korrespondierende Figuren besitzt[14]). Auch die bayerische Plastik des 18. Jahrhunderts war durch einige wichtige Erwerbungen vertreten. Herr Juwelier Berthold-Rosenheim schenkte eine aus Rott am Inn stammende Ölberggruppe — Christus und 3 schlafende Apostel in halber Lebensgröße, Holz, mit stark beschädigter Fassung —, deren Pathos und maniriert knittrige Formensprache den um das Jahr 1700 in den deutschen Alpenländern wirksamen italienischen Einfluß zur Schau tragen.

Abb. 10. Madonna auf dem Löwen. Holzstatuette. Salzburg. Um 1400

Als Unika dürfen zwei Stifterreliefs von der Mitte des Jahrhunderts aus farbig gefaßtem Lindenholz gelten. Je vier im Gebet kniende Männer und Frauen der vier Stände darstellend, wirken sie durch die frische lebensvolle Art

[12]) Mayer-Westermayer, Statist. Beschreibung des Erzbistums München-Freising, II. Band, Regensburg 1880. S. 238 f. P. Beda Stubenvoll im Oberbayer. Archiv für vaterländische Geschichte, 35. Band. München 1875—76. S. 88 ff. J. M. Forster, Das gottselige München. München 1895. S. 266 ff.

[13]) Die ausführliche Würdigung ist dem demnächst erscheinenden Buche Ph. M. Halms über Grasser vorbehalten.

[14]) s. Erwerbungsbericht 1918. Münchener Jahrbuch. XI. Band. S. 103.

Digitized by Google

der Ausführung und sind außerdem trachtengeschichtlich von besonderem Interesse. Nach ihrer Herkunft aus einem Hauseingange in Landshut, wo sie rechts und links von einer Kreuzigungsgruppe angebracht waren, sind sie wahrscheinlich von einem der dort ansässigen Bildhauer geschnitzt worden, ob von Christian Jordan d. Ä. selbst, bleibt noch zu untersuchen. Eine grünlich angestrichene Lindenholzstatuette, Kopie nach dem Borghesischen Fechter mit starker Betonung der Muskulatur, ist durch die unter dem Sockel eingeschnittene Signatur und das Datum 1753 als Studienmodell des Ignaz Günther aus dessen Wanderzeit gekennzeichnet. Von figürlicher Bronzeplastik konnten zwei Stücke angekauft werden: die kleine Brunnenfigur einer Abundantia von einem Nürnberger Meister drittes Viertel des 16. Jahrh.[15]) und die Büste des Fürstbischofs von Eichstätt, Freiherrn Johann Anton Knebel von Katzenellenbogen, der von 1705—1725 regierte, eine treffliche, süddeutsche Arbeit aus dem 1. Viertel des 18. Jahrhunderts.

Unter den wenigen neuerworbenen Plaketten des Jahres sind ein Bleiabstoß der „Gefräßigkeit" von Peter Flötner aus der Serie der 7 Todsünden und eine vergoldete Bronzeplakette des Nürnberger Meisters H. G. (1570) mit der Darstellung einer Eberjagd [16]), Geschenk des Herrn Kommerzienrats S. Drey, hervorzuheben.

Die Sammlung der Dambrettsteine wurde durch zwei Serien z. T. von Martin Brunner (Nürnberg) und Philipp Heinrich Müller (Augsburg) signierter Steine des 17. und 18. Jahrhunderts mit Stadtansichten, Fürstenporträts und allegorischen Darstellungen wesentlich vermehrt.

Der Zuwachs der keramischen Abteilung war im Verhältnis zu den Vorjahren zwar klein, enthielt aber dafür einige ausgesuchte Exemplare: an Fayencen eine der seltenen Nachahmungen der Wiener Du Paquier-Porzellane, wie sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Manufaktur Künersberg ausgeführt wurden, eine zierliche Deckelterrine mit zartfarbigen Chinesenszenen (Abb. 12), ferner ein Gegenstück zu der 1921 gekauften weißglasierten Gögginger Marmottespielerin, die Figur einer Chinesin, die in vorgebeugter Haltung einen Korb mit Melonen hält, und eine hübsche birnförmige Kaffeekanne der Fabrik Crailsheim mit buntem Blumendekor, um 1760/70.

Von Porzellan eine kelchförmige Nymphenburger Bechertasse der Biedermeierzeit. Wie die Aufschrift dem Henkel gegenüber besagt, ist die feine hellgelbe Tönung der Außenseite, die von Ornamenten in radiertem matten Platin belebt wird, aus Tantalit von Bodenmais, einem manganhaltigen Minerale, gewonnen. Der Zusammenklang mit der Vergoldung von Fuß, Henkel und Innenseite gibt eine besonders vornehme Farbenharmonie; ein zweites Stück in dieser Technik ist bisher nicht bekannt.

Der Abteilung Glas gelang es wiederum durch Schenkung und Ankauf mehrere gute böhmische Gläser aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts einzureihen: J. K. H. Prinzessin Therese von Bayern schenkte ein Trinkglas der Königin Therese von 1836 mit eingeschnittener Krone und gelbem Überfang mit goldenen Wolkenbändern und eine tulpenförmige Vase; Fräulein Dr. Landsberg einen Teplitzer Deckelbecher um 1830 mit böhmischen Landschaften in verschiedenfarbigen Rundmedaillons. Gekauft wurde u. a. ein Flakon, böhmisch um 1850, das in hufeisenförmigem, rubinrot überfangenem Medaillon sechs Münchener Bauten, die Glyptothek, Residenz, Pinakothek etc. zeigt, und ein schlesischer Becher in gelbem und lila Überfang mit der Inschrift: von Hackwitz, schlesischen Ansichten und Blumenornamenten, um 1830/40.

Aus dem Nachlaß der Frau Professor von Hildebrand wurden Proben einiger alter italienischer Nähspitzen geschenkt, darunter das Fragment eines oberitalienischen Besatzes um 1600 mit Palmetten- und Vögelmuster und ein Stück südtiroler (?) Reticellaspitze um 1600. Außerdem sind von Textilzugängen zu nennen: eine deutsche Filetarbeit des 17. Jahrhunderts, groß maschige Akanthusranken auf grobgenetztem Grunde, ein Stück italienischen gewebten Seidenstoffes um 1600, eine deutsche Leinendamastdecke, 1676 datiert, mit hellblauem Blumenmuster, Geschenk des Herrn Antiquars Schäfer-

[15]) Die Abbildung einer Replik in Wiener Privatbesitz unter irriger Zuschreibung an G. F[ischer] bei A. E. Brinckmann, Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks, München 1923. Tafel 1. Text S. 21.

[16]) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1896. S. 21. — Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, Jahrg. II. Heft 3. (1920/21) S. 96.

Digitized by Google

Abb. 11. Holzfigur des heiligen Nikolaus von Erasmus Grasser. München. Um 1507/08

Digitized by Google

Abb. 12. Deckelterrine. Fayence. Künersberg. Um 1750

München, und zwei Stickmustertücher von 1808. Von Ihren Königlichen Hoheiten dem Kronprinzen Rupprecht und Prinzessin Therese von Bayern wurde dem Museum geschenkweise eine Anzahl von Erinnerungsgegenständen an das Haus Wittelsbach überwiesen: Handsiegel, Dosen, Kostümstücke, Orden etc., größtenteils aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hervorgehoben seien ein Handsiegel König Max Josephs I. aus Gold und Bergkristall mit eingeschnittenem Wappen, um 1810, ein Schlafrock des Herzogs Ferdinand von Este (1754/1806) aus blauem Seidenstoff mit schwarzgezackten Streifen, Ende des 18. Jahrhunderts, und ein Relief aus Paraffingips von Franz Walker, 1867, das die Profilköpfe des nur kurze Zeit verlobt gewesenen Brautpaars König Ludwigs II. und der Herzogin Sophie von Bayern, der späteren Herzogin von Alençon, darstellt.

Aus der Zeit des Klassizismus stammen die einzigen Gemäldeerwerbungen des Jahres: ein in Tempera ausgeführter erster Entwurf der Ruhmeshalle mit Bavaria von Leo von Klenze und zwei Porträtminiaturen eines älteren Ehepaares auf Karton von Joseph Einsle, (1794—1850), die 1826 datiert sind.

Erwerbungen 1923

Für die prähistorische Abteilung wurde ein sehr gut erhaltenes Bronzeschwert der frühen Hallstattzeit erworben, das aus einem Funde bei Aschaffenburg stammt.

Auf dem Wege des Tausches gelangten zwei hervorragende mittelalterliche Kunstwerke in das Museum: Die Staatsbibliothek München überwies das bayrische romanische Goldrelief mit der Darstellung eines Majestas Domini aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts,

Digitized by Google

Abb. 13. Seidengesticktes Antependium. Um 1330

das Wolfgang Maria Schmid in dieser Zeitschrift [17]) bereits ausführlich gewürdigt hat, und von dem erzbischöflichen Metropolitankapitel in Bamberg erhielten wir als Leihgabe gegen Überlassung der sogenannten Tunika Kaiser Heinrichs II. ein durch seine Technik und künstlerische Qualität doppelt bedeutsames seidengesticktes Antependium (Abb. 13, 14 u. 15). 2,5 m breit und 89 cm hoch, zeigt es in buntfarbiger Flachstickerei vier, von Inschriften umrahmte Rundmedaillons, welche die heiligen drei Könige zu Pferd und die thronende Mutter Gottes mit dem Kinde enthalten. In den Zwickeln erscheinen oben die Halbfiguren zweier Engel und der Apostel Jakobus, Petrus und Paulus, unten rechts und links die beiden Stifter, dazwischen Isajas, David und Elias. An den beiden Enden stehen flankierend zwei jugendliche heilige Ritter, deren Unterkörper von Wappenschildern mit dem Bamberger Löwen überdeckt werden, über ihren Köpfen nochmals die gleichen Wappen. Allem Anschein nach sind diese vier Schilde nicht ursprünglich, sondern nachträglich mit roter Perlstickerei aufgesetzt. Die säumenden Schriftbänder oben und unten tragen in Majuskeln die Namen der Dargestellten sowie die lateinische Angabe der von den Königen dem Kinde dargebrachten Geschenke, während die Umrahmungen der Medaillons lateinische Hexameter enthalten, die sich untereinander reimen: Mystica dona ferunt tria tres magi duce stella — Et puerum querunt natum de virgine bella etc.

Die Beobachtung des Stils und der Kostüme gewährt den Schluß auf ein annähernd genaues Entstehungsdatum um 1330, doch muß die Frage nach der Lokalisierung einstweilen noch unbeantwortet bleiben, da analoge Stücke bisher nicht bekannt geworden sind. Ob das kostbare, trotz der Verblichenheit seiner Farben so unvergänglich frisch und liebenswürdig wirkende Stück, wie Pater Joseph Braun annimmt [18]), eigens für den Peterschor des Bamberger Doms geschaffen worden ist, weil der hl. Petrus in dem mittelsten Zwickel oben, gewissermaßen an dem Ehrenplatze, erscheint, oder ob man, worauf die aufgesetzten, die Schriftbänder und Ritterfiguren überschneidenden Wappen schließen lassen, an ein von fernher gestiftetes Weihegeschenk zu denken hat, das nachträglich überarbeitet wurde, kann an dieser Stelle noch nicht entschieden werden.

Unter den plastischen Zugängen behaupten diesmal zwei Rokokofiguren den Vorrang. Die beiden knieenden, in Lebensgröße gebildeten Ordensheiligen, in Dominikanertracht, die wohl als die heiligen Dominikus und Katharina von Siena zu deuten sind (Abb. 16 u. 17), gehörten nach einer beigegebenen Urkunde in den Zusammenhang des Hochaltars der Kirche von Altomünster und würden auch ohne diesen Beweis als eigenhändige Spätwerke des Johann Baptist Straub aus dem Beginn der 70 er Jahre des 18. Jahrhunderts zu erkennen sein [19]).

Bildwerke aus mittelalterlicher Zeit wurden nicht erworben. Ein Altarflügel mit dem Holzrelief eines hl. Andreas aus der Werkstatt des Stephan Rotthaler um 1520, der auf der Gegenseite in derber Malerei die Bilder Johannes d.T. und eines hl. Bischofs zur Schau trägt, zeigt noch den

[17]) Münch. Jahrbuch VIII. Band 1913, S. 250 ff.

[18]) Der christliche Altar, München 1924, Band II S. 57.

[19]) Frau Giedion-Welcker, Bayr. Rokokoplastik J. B. Straub, München 1922, S. 48 f. waren sie bei Abfassung ihrer Arbeit noch unbekannt.

Digitized by Google

Abb. 14. Seidengesticktes Antependium. Um 1330

Digitized by Google

Abb. 15. Seidengesticktes Antependium. Um 1330

Digitized by Google

Abb. 16. Ordensheiliger, Holz von Joh. Baptist Straub

Ausklang spätgotischen Formwillens, während ein ungefähr gleichzeitig geschaffenes kleines Relief in Solnhofer Stein, die Geißelung Christi darstellend (Abb. 18), von dem Impulse Kunde gibt, den der Augsburger Adolf Daucher aus dem Studium italienischer Renaissanceplastik gewonnen hatte.

Eine gute süddeutsche Durchschnittsarbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist ein Bronzeguß, eine weibliche nackte Figur auf einem Delphin, anscheinend das Fragment eines Gitters. Ein zweites Gußwerk, die feuervergoldete Statuette eines Apostels, der Füße und Hände fehlen, aus der I. Hälfte des 17. Jahrhunderts, gibt ein Rätsel auf. Die reich ziselierte, mit der Punze bearbeitete Gewandung wirkt auf den ersten Blick nicht als deutsch; andrerseits widerspricht die Formung im ganzen italienischer oder spanischer Gesinnung. So mag man annehmen, daß die kleinere Figur etwa im Kunstkreise Augsburgs entstanden sei, wo die rezeptive Fähigkeit noch im 17. Jahrhundert elastischer war als im benachbarten Nürnberg.

Bestimmter zu lokalisieren ist die Buchsstatuette einer Muttergottes mit Kind, deren Szepter und Krone ergänzt sind. Sie wird mit annähernder Genauigkeit als Münchener oder Augsburger Arbeit der 30er Jahre des 17. Jahrhunderts festzulegen sein; der Stil der gedrehten Gewandfalten spricht für einen Künstler aus der

Digitized by Google

Abb. 17. Ordensheilige, Holz von Joh. Baptist Straub

Umgebung des Georg Petel, dessen einflußreiche Bedeutung erst neuerdings durch die Forschung Feuchtmayrs[20]) wieder aufgehellt worden ist. Ferner wurden zwei durch ihren dramatischen Ausdruck bewegende, wohl niederbayrische Statuetten vom Anfang des 18. Jahrhunderts aus Birnbaumholz angekauft, Maria und Johannes einer Kreuzigung.

Aus dem 19. Jahrhundert kam als Vermächtnis des Herrn Major Friedrich Mayer-München eine Marmorbüste des jugendlichen König Ludwigs II. von dem Hofgipsformator Adolph Mark in das Museum, desgleichen ein Gipsabguß der Hand dieses Fürsten.

[20]) Münchn. Jahrb. N. F. Band III. 1926, S. 89 ff.

Der Besitz an Plaketten konnte durch eine Anzahl deutscher, italienischer und spanischer meist anonymer Exemplare des 16., 17. und 18. Jahrhunderts vergrößert werden.

Das schön patinierte Bronzestück „Mars und Venus" in der Art des Jonas Silber-Nürnberg verdient besondere Erwähnung[21]). Ein Hausaltärchen einer Augsburger Werkstätte aus der I. Hälfte des 17. Jahrhunderts mit eingelassenen vergoldeten Plaketten, Kopien nach Moderno etc.,

[21]) Von dieser Plakette war bisher nur ein Bleiguß der kürzlich versteigerten Sammlung Walcher von Moltheim bekannt, s. E. W. Braun, Die deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Walcher. Wien 1918, S. 58. N. 137. Tafel XXXVII.

Digitized by Google

Abb. 18. Relief in Solnhofener Stein von Adolf Dauchee

ist bereits an anderer Stelle besprochen und abgebildet [22]).

Zugleich mit einem in verschiedenen Hölzern fournierten Spielbrett kauften wir wiederum eine stattliche Serie von Augsburger Dambrettsteinen aus Holz, deren größter Teil von dem Stempelschneider Philipp Heinrich Müller in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts gefertigt worden ist [23]).

Eine der Haupterwerbungen des Jahres ist eine große Frankenthaler Porzellanuhr, die schon durch ihre Größe — sie mißt mit der Konsole 1,18 m in der Höhe — ein Unikum darstellt, üppig und reich in der Wirkung ihres weitausladenden, raffiniert bemalten Rocaillewerks (Abb. 19). Uhrgehäuse und Konsole sind weiß, mit vergoldeter Ornamentik belebt, die Kämme und Ränder vorwiegend mit Kobalt gefärbt, die vegetabilischen Ornamente grün und manganviolett. Das Zifferblatt wird von einer gemalten Schäferszene im Watteaustil geschmückt; den Hohlraum zwischen Konsole und Uhr füllt eine von J. W. Lanz modellierte Gruppe „Sieg der Zeit über den Neid" [24]). Wahrscheinlich entstammt das Prunkstück noch der ersten Periode der Fabrik unter dem unternehmungsfreudigen Paul Anton Hannong, der den Bildhauer J. W. Lanz aus Straßburg mitgebracht hatte. Von Por-

[22]) R. Berliner, Eine Augsburger Devotionalienwerkstätte der I. Hälfte des 17. Jahrh. im Archiv f. Medaillen- u. Plakettenkunde Jahrg. IV 1923/24 S. 95 ff.; Abb. auf Tafel XI u. XII.

[23]) A. v. Forster, Die Erzeugnisse der Stempelschneidekunst in Augsburg u. Ph. H. Müller, Leipzig 1910.

[24]) Abb. der Gruppe bei Hofmann, Frankenthaler Porzellan, München 1911. I. Band. Tafel 10.

Digitized by Google

Abb. 19. Frankenthaler Porzellanuhr

Digitized by Google

zellanen wurden außerdem erworben: ein Ansbacher Kännchen, um 1765, mit gemalter Landschaft und einem buntproflierten Mädchenköpfchen am Ausguß (Marken: A in Unterglasurblau und der selten vorkommende heraldische Adler), eine hellbemalte Porzellangruppe, „Fischer und Fischerin" derselben Manufaktur ohne Marke, um 1770, als deren Modelleur der Nachfolger Kändlers, Bildhauer Laut in Betracht kommt, und ein kleiner Nymphenburger Walzenkrug, um 1770, mit silbervergoldeter Augsburger Montierung; die Bemalung zeigt in einer Landschaft die Halbfigur eines jungen Jägers hinter einer Hecke.

Von ausgezeichneter Qualität sind die Fayence-Erwerbungen des Jahres: eine große Ansbacher Schüssel der sogenannten grünen Familie, 43,5 cm im Durchmesser[25]), und ein kleinerer Teller der gleichen Gattung, der auf dem Spiegel die seltene Signatur des von 1727—1736 in Ansbach wirkenden Malers Johann Leonhard Uz trägt. Ein Bayreuther Teller in Blaumalerei mit der Signatur Knöllers und Clarners gehört, wie der Schmuck des fürstlichen Allianzwappens von Brandenburg und Ostfriesland zeigt, zu einem für die Prinzessin Sophie Wilhelmine um 1735 gefertigten Tafelservice. Aus der Blütezeit der nämlichen Fabrik unter Johann Georg Pfeiffer, um 1760 stammt eine B. P. signierte ovale Anbietplatte mit deutschem Streublumenmuster in Muffelmalerei, ein Geschenk der Firma H. Helbing.

Ein Höchster Blumentopf mit zwei Henkeln in Form von Mopsköpfen und chinesischen Blumengruppen in Muffelfarben wird durch die Malermarke als Arbeit des Johann Zeschinger, um 1750, gekennzeichnet. Herr Kunsthändler Siegfried Lämmle-München schenkte einen zinnmontierten Friedberger Walzenkrug, dessen Bemalung in hellem Scharffeuerblau einen Jäger mit einem erlegten Wildschwein darstellt, um 1760.

In die Abteilung Glas kamen zwei repräsentative Stücke der böhmischen Industrie aus dem 2. Viertel des 19. Jahrhunderts: ein Deckelpokal in Rubin-Überfang mit eingeschnittener Bärenhatz und ein weißer Glaspokal mit Hirschjagdszene.

Von Zugängen auf den verschiedenen Gebieten sind noch zu nennen: Eine kleine Zinnkanne mit Münchner Beschau (Mönchskopf) am Henkel, Mitte des 16. Jahrhunderts, Geschenk des Herrn Kommerzienrats Jul. Drey; von Textilien: ein ovales Stück grünen italienischen Samtes, (gegen 1500) mit Granatapfelmuster, Schenkung des Herrn Rechtsanwalts Steiner-Kirchzarten und als Leihgabe des Herrn Prof. v. Bassermann-Jordan eine Mitra der Empirezeit aus weißer Seide mit reicher Brokathochstickerei; von Kostümen: ein Staatskleid mit Schleppenmantel der Königin Amalie von Griechenland, von 1836, rosamoirierte Seide mit Silberstickerei, ebenfalls von Herrn von Bassermann-Jordan geliehen; ein französisches weißseidenes Empirekleid mit Goldbortenbesatz, Geschenk der Frau von Ekkardt-München, und mehrere Kleider, Umhänge und Kragen der Biedermeierzeit.

Dem Vermächtnis des Herrn Schöpping-München ist ein süddeutscher Schreibsekretär im Louis-Seize-Stil zu verdanken, Zylinder-Bureau und Schrankaufsatz, mit ausgezeichneten Holzintarsien. Aus der Hinterlassenschaft des Herrn Universitätsprofessors Dr. Güttler erhielt das Museum einen Ulmer Fassadenschrank, ein typisches deutsches Renaissancemöbel aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Zum Schlusse ist noch auf eine fast lückenlose Serie bayrischer Kriegs- und Friedensorden zu verweisen, die uns das Staatsministerium des Äußeren leihweise überließ.

Allen Förderern und Geschenkgebern, die das Museum in den schweren Jahren der Nachkriegszeit unterstützt haben, sei der gebührende herzliche Dank der Direktion dargebracht.

[25]) Ein Exemplar von derselben Größe mit der Bezeichnung WM (Wolfgang Meyerhöfer) befindet sich im Würzburger Luitpoldmuseum, s. O. Riesebieter, Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts, Leipzig 1821 S. 67. Abb. 72.

Digitized by Google

Digitized by Google

N9
.M85
n.F.
Bd. 3
1926

A000000139304

DEC 3 0 1974

751052

Digitized by Google

Digitized by Google

A000000139304

Digitized by Google